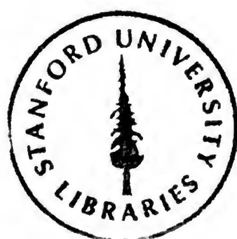
Die Anfaenge der Holzschnitt-Il... in Ulm

Erwin Rosenthal


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

Die Anfänge der Holzschnitt-Illustration in Ulm.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät

der vereinigten

Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Erwin Rosenthal

aus München.

Halle a. S.
1912.

Referent: Professor Dr. Wilhelm Waetzoldt.

Inhaltsübersicht.

Die vorliegende Arbeit folgte aus der Beschäftigung mit den Ulmer Holzschnittbüchern des 15. Jahrhunderts, auf deren Studium ich vor allem durch Herrn Dr. Kristeller gelenkt wurde, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen Dank sage.

Im Verlaufe der Arbeit erfreute ich mich des besonderen Entgegenkommens des Herrn Professor Jaro Springer am Königl. Kupferstichkabinett in Berlin, des Vorstandes der Handschriftenabteilung an der Münchener Hof- und Staatsbibliothek Herrn Dr. Georg Leidinger, des Herrn Professor Dr. Rudolf Sillib an der Universitätsbibliothek Heidelberg und des Herrn Professor C. F. Müller von der Stadtbibliothek Ulm. Den genannten Herren fühle ich mich dankbar verpflichtet.

Herrn Professor Dr. Adolf Goldschmidt, der zuerst die Arbeit las, danke ich nicht nur für das an dieser Studie genommene Interesse. Während meiner Studienzeit empfing ich durch ihn die entscheidenden Förderungen und bin ihm vor allen meinen Lehrern den innigsten Dank schuldig.

Herr Professor Dr. Wilhelm Waetzoldt übernahm in liebenswürdiger Weise das Referat; ich werde ihm dafür stets Dank wissen.

Lebenslauf.

Am 9. April 1889 bin ich, Erwin Rosenthal, Sohn des Hofantiquars Jacques Rosenthal, in München geboren. Meine gesamte Schulzeit verbrachte ich daselbst und verließ im Sommer 1908 das Humanistische Gymnasium mit dem Zeugnis der Reife. Im Winter 1908/09 begann ich meine kunstgeschichtlichen Studien an der Universität München, studierte die kommenden beiden Semester in Halle und im Sommer 1910 wieder in München. Das Wintersemester 1910/11 verbrachte ich an der Universität Berlin und die drei folgenden Semester wieder in Halle. Hier legte ich am 29. Juli 1912 das philosophische Doktorexamen ab.

Mit Dankbarkeit gedenke ich meiner akademischen Lehrer; vor allem der Herren Professoren Goldschmidt, Heidrich, Hildebrandt, Kekule von Stradonitz†, Menzer, Rintelen, Robert, Voll, Wackernagel, Waetzoldt, Wölfflin, Wolters.

Einleitung.

Man hat sich daran gewöhnt, den Höhepunkt der Holzschnitt-Illustration in Ulm in den Drucken Dinckmuts aus den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts zu sehen. Der illustrierte Terenz war immer als der Gipfel der Ulmischen Schnittkunst erschienen. Die Buchillustrationen der siebziger Jahre wurden dagegen nur vereinzelt gewürdigt. Dabei kam man über Hervorhebung allgemeiner Vorzüge oder über die inhaltliche Feststellung der Schnitte nicht hinaus. Muther[1]) hat in dieser Hinsicht den Grund gelegt. Baer[2]) brachte in einem Kapitel über den Boccaccio einige weitere Wesenszüge. Kristeller[3]) faßte noch einmal das Allgemeine zusammen und erkannte in den Ulmer Büchern „zum ersten Male wieder Werke von künstlerischer Eigenart". Die von Flechsig[4])

---

[1]) Muther: Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance, München 1884.

[2]) L. Baer: Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts Straßburg 1903.

[3]) P. Kristeller: Kupferstich: und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. 1. Auflage Berlin 1905. 2. Auflage ebenda 1911.

[4]) E. Flechsig: Der Meister des Hausbuchs als Zeichner für den Holzschnitt in „Monatshefte für Kunstwissenschaft" IV 3 u. 4 1911.

gebrachten Bemerkungen zu dem Ulmer Boccaccio und Aesop werden später Berücksichtigung finden[1])[2]).

In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts begeisterte sich auch ein Künstler für die Ulmer Illustration. Es war der geniale Leiter der Kelmscott-Press: William Morris. In seiner Bibliothek befanden sich die Ulmer Drucke der siebziger Jahre, in einer illustrierten Studie[3]) pries er sie und in seinen Buchleisten erweckte er ihre Ornamentmotive zu neuem Leben.

Die nachfolgende Studie macht den Versuch die Anfänge der Holzschnitt-Illustration in Ulm stilkritisch zu untersuchen. Sie setzt mit dem „Boccaccio" ein und behandelt außerdem die „Griseldis", den „Zamorensis", den „Aesop" und die „Historia Sigismondae". Die kleinen Ausgaben von

[1]) Naumann machte in seinem Buche „Die Holzschnitte des Meisters vom Amsterdamer Kabinett zum Spiegel menschlicher Behaltnis" Straßburg 1910 ganz verfehlte Äußerungen über die Ulmer Illustration der 70 er Jahre. Die Widerlegungen ergeben sich im Laufe meiner Arbeit von selbst. Für die „geistliche ußlegung des lebens Jesu Christi" bedarf es einer solchen gar nicht; denn der Beweis, daß dieses Buch nicht in Ulm um 1470 entstanden sein kann, ist längst erbracht.

[2]) Nach Abschluß dieser Arbeit erschienen: W. Worringer: „Die Altdeutsche Buchillustration" München 1912 sowie zwei Aufsätze von Helmuth Th. Bossert und K. F. Leonhardt in der „Zeitschr. für bild. Kunst" 1912 Heft 6 und 8. Während Worringer prinzipiell noch auf dem Boden Kristellers steht und den Ulmer Schnitten nicht als Forscher nachgeht, bringen Bossert und Leonhardt ganz neue und anscheinend epochale Anschauungen. Da die Forschungen der beiden Herren noch nicht abgeschlossen sind, möchte ich vorläufig verzichten zu denselben Stellung zu nehmen. Außerdem mag die vorliegende Arbeit zur Genüge selbst dafür sprechen, wie weit meine Ergebnisse von denen Bosserts und Leonhardts entfernd sind.

[3]) s. Bibliographica I. IV London 1895.

Stainhôwels Pestbüchlein (Schreiber 5312 und 5313[1]) aus den Jahren 1473 und 1474 bleiben wegen der Beschränkung auf je eine mit winzigen Figürchen geschmückte Initiale außer Besprechung. Sie gehören der Boccacciogruppe an, was bei dem Hinweis auf die Ornamentik erwähnt werden wird. Eine Ausgabe des gleichen Büchleins (Schr. 5414) enthält einen seitengrossen Sebastian-Rochus-Holzschnitt. Auch dieser wird unbesprochen bleiben, denn er hat nichts mit der Illustration der 70er Jahre zu tun[2]. Das gleiche gilt von der in den letzten Jahren wieder für Ulm in Anspruch genommenen reichillustrierten, geistlichen Auslegung des Lebens Christi (Schr. 3722[3]), die bereits Proctor[4]) unwiderlegbar richtig in eine viel spätere Zeit und nach Augsburg verlegt hat.

---

[1]) Schreiber: Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et metal Vol. V. 1910/11.

[2]) Wegener setzt ihn in den Beginn der 70er Jahre. („Die Zainer in Ulm") aus typographischen Rücksichten. Herr Direktor Konrad Haebler hatte die Güte mir mitzuteilen, daß die Type noch in den 80er Jahren vorkommt.

[3]) Wegener a. a. O. 1904 hat neuerdings die falsche Datierung akzeptiert und Naumann baut auf ihr unmögliche Folgerungen auf.

[4]) An index to the early prindet books in the British Museum by Robert Proctor; Part I 1898.

Der Boccaccio.

Die Zainersche Presse in Ulm bringt als erstes reichillustriertes Buch ein Werk, das literarisch eine wichtige Stellung einnimmt. In Jahren allgemeiner geistiger Wallung, zu einer Zeit, wo alle Kräfte in Aktion sind und eine neue Zeit einleiten, entsteht die Übersetzung des Boccaccio. Gerade in Oberdeutschland drängen sich die ersten Verkünder des Humanismus. Die Scholastik und der Minnesang haben ihre Rolle ausgespielt. Die letzten Vertreter des mittelalterlichen Epos stoßen am Hofe Mechthilds[1]) zu Rothenburg am Neckar zusammen mit dem Geiste der neuen Aera, die durch Nicolaus von Wyle vertreten wird. Man greift zur Prosa und bildet sich an alten Mustern: an antiken und italienischen. Der Mann, der Niclas von Wyle am nachhaltigsten bestimmt, ist kein Deutscher. Es ist Enea Silvio. Niclas übersetzt dessen Werke. Daneben überträgt er Petrarca und Poggio. So beginnt die neue deutsche Prosa.

Ein Niclas von Wyle verwandter Geist, universell gebildet, ist Heinrich Stainhôwel. Nach wissenschaftlicher Tätigkeit in Wien, Padua, Heidelberg und Eßlingen, läßt er sich, dem Rufe der Stadt folgend, 1450 als Arzt in Ulm nieder. 30 Jahre

[1]) s. u. a. Th. Strauch: Pfalzgräfin Mechthild in ihren literarischen Beziehungen. Tübingen 1883.

wirkt er hier als einer der ersten Geister der Stadt und des Landes. In den 70er Jahren drängen sich seine literarischen Bearbeitungen, 1473 ediert er bei Zainer das erste große Illustrationswerk, die „berühmten Frauen". Es ist das erste literarisch bedeutsame Buch, welches in reicher Holzschnitt-Illustrierung auf deutschem Boden erschien.

Das Buch kam in drei Ausgaben heraus[1]), in einer lateinischen, einer deutschen und einer Bilderausgabe, in der jedem Bild nur ein paar erläuternde Worte beigegeben sind. Die lateinische Ausgabe ist am Schlusse 1473 datiert. Die deutsche ist ohne Angabe des Jahres erschienen; jedoch ist ihre Vorrede 1473 verfaßt, also im Jahre der lateinischen Ausgabe. Auf einem der in allen drei Ausgaben enthaltenen Schnitt ist ebenfalls die Jahreszahl 1473 zu lesen. Damit ist für uns das Jahr 1473 als Entstehungs- oder sicher Vollendungsjahr der Schnitte gegeben. Die lateinische und die Bilderausgabe enthalten 80 Schnitte im Text. Die deutsche enthält 76; hier fehlen Hecuba, Lucretia, Atalia, Hippo, Herodes und Mariamne; dagegen fehlt Tullia in der lateinischen Ausgabe.

Der Holzschnittschmuck beginnt in der deutschen Ausgabe mit einer die Widmung an Eleonore von Österreich zweiseitig umschließenden Randleiste. Die große D-Initiale ist von drei Engeln gehalten. In ihrer Mitte faßt ein Engel ein Wappen mit dem steigenden Löwen. Die beiden Zierstreifen sind aus

---

[1]) Vgl. Baer a. a. O. S. 47.

Rankenstengeln und stark eingekerbtem Akanthusblattwerk gebildet. An den eingebogenen Stengelenden sitzen naturalistische Blüten. Die Wappen von Ulm, Reutlingen und das von Stainhôwel unterbrechen das Rankenwerk. Den drei Ausgaben gemeinsam ist dann die Zierleiste mit dem Sündenfall und den 7 Todsünden. Im Mittelpunkt steht die große als Schlange gesehene S-Initiale. Im Rankenwerk sind wieder die stark gedehnten und bewegten Lappen der Akanthusblätter charakteristisch.

Das Anbringen solcher Zierleisten ist für die Zainerschen Drucke charakteristisch. Das im gleichen Jahre in dieser Presse erschienene Büchlein Stainhôwels zur Bekämpfung der Pestilenz[1]) zeigt in verkleinertem Format eine doppelseitige Randleiste ganz gleicher Art, ohne Zweifel von der gleichen Hand herrührend. Es sind die gleichen Blattranken und an den Rankenenden naturalistische Blüten. Wieder ist das Wappen der Stadt Ulm eingefügt und ein „wilder Mann" — drei solche sind in die Ranken gewoben — hält das Wappen Stainhôwels. Aus dem gleichen Jahre enthält eine in den Formen übereinstimmende Zierleiste das Buch des Albertus Magnus de misterio missae[2]). Ähnlich, und wieder mit seinem Wappen versehen, ist die Randleiste in Stainhôwels „Tütsche Cronica"[3]) aus eben dem Jahre 1473. Die lateinische

[1]) H. 15058
[2]) H. 449.
[3]) H. 15054.
*

Ausgabe von Petrarcas Griseldis[1]), ebenfalls von 1473, zeigt eine ganz gleichartige Bordüre, wieder mit den Wappen von Ulm und vom Herausgeber Stainhôwel. Um mit einem besonders schönen Beispiel zu schließen, erwähne ich noch den Berchorius (‚liber bibliae moralis‘) des folgenden Jahres 1474[2]), wo durchaus der beschriebene Charakter des Rankenlaubes und die Blüten herrschen. In den Ranken sitzt ein Narr mit einer Schellenmütze.

Der Boccaccio ist also hinsichtlich dieses Randleisten-Schmuckes ein Glied in einer Kette solcher Bücher aus Zainers Drucken im Beginn der 70er Jahre.

Dieser Schmuck erscheint hier zum ersten Male in dieser Gestalt und kommt in den gleichen Formen sonst nicht vor; doch darf man nicht sagen[3]), daß solche Zierleisten hier erfunden wären. Sie sind nichts anderes als die Übertragung eines in illuminierten Handschriften durchaus üblichen Schmuckwerkes in die Technik des Holzschnittes. Die Tat des Künstlers war es freilich, die Formen der Technik so trefflich untergeordnet zu haben; 1473 finden wir etwa auch in Augsburg in der Hartliebschen Übertragung von Eusebius' Alexander eine Randleiste; hier ist aber der Ausgleich zwischen Form und Technik nicht gelungen. Wir haben also in Ulm die erste Anwen-

---

[1]) H. 12814. Abb. bei Morris.

[2]) H. 2794.

[3]) Baer a. a. O. meint, es müsse das Randornament als solches sich von hier ab erst Bahn brechen.

dung ornamentaler Zierleisten von künstlerischem Wert in gedruckten Büchern. Sie sind charakterisiert durch das stark-lappige Rankenlaub und die naturalistischen Blüten, sowie durch Einfügung von Wappen und kleinen Figuren.

Doch nähern wir uns jetzt unserer eigentlichen Aufgabe, der Besprechung der Textillustrationen.

Bei einer Fixierung des künstlerischen Charakters der Boccaccio-Illustrationen wollen wir von allgemeinen Zügen ausgehen und uns dann mit einzelnen Besonderheiten befassen. Den Grundton eines Kunstwerkes gibt das künstlerische Temperament an. Von ihm ist das Ganze getragen und jeder Teil erfüllt. Bei Kunsterzeugnissen aus zweiter Hand ist es nicht immer leicht, die treibenden Ausdruckskräfte zu erkennen. Der wesentlichste Eindruck wird von der figürlichen Bewegung zu erhalten sein. Im Boccaccio haben wir es durchwegs mit einem gemessenen Ansichhalten zu tun. Man vergegenwärtige sich die künstlerischen Vorwürfe, die fast durchweg Bewegung, Leidenschaft erfordern und man kann sehen, wie bei alledem — soweit leidenschaftliche Momente nicht überhaupt umgangen sind — durchaus der Eindruck gelassener Mäßigung überall vorwaltet. Es gibt keine grimassierenden Köpfe und keine stoßweise ausgeführten Gesten. Wo leidenschaftliche Aktion versucht wird, ist es wie ein Innehalten, ein in

der Bewegung Erstarrtsein. Die zahlreichen weltgeschichtlichen Liebespaare halten sich mit bedächtigem Ernst umschlungen. Selbst die von ihrem allzu begehrlichen Liebhaber bedrängte Jungfrau Drigiagontis (fol. 100 b) macht eine Abwehrbewegung, die verhaltenes Leid, nie und nimmer aber leidenschaftliche Erregung ausdrückt. Aus den zahlreichen Mordszenen nenne ich nur den muttermordenden Orest (Fol. 46 b), eine elegante Stehfigur, der ein Schwert in die Hand gesteckt ist.

Der ganze Reiz der Boccaccio-Bilder enthüllt sich denn auch in weich bewegten Standfiguren. Jene weltlichen Frauen, die mit ihren köstlichen Haartrachten und den schön fallenden Gewändern ruhig dastehen, oder jene Figuren mit ausgeprägtem Stand- und Spielbein, mit leisem Neigen des Kopfes und kontrastierenden Bewegungen — sie haben nicht ihresgleichen in der zeitlichen Produktion.

Eine Einheitlichkeit der Bewegung wird fühlbar, indem das Senken des Kopfes, der Fall des Haares, das Heben des Armes, das Neigen des Beines oder der Fall des Kleides zueinander feinsinnig abgewogen erscheinen. Auf dieses Spiel und Gegenspiel von Bewegungen der Figuren, auf dieses Ponderieren der einzelnen Teile muß mit besonderem Nachdruck verwiesen werden, da es uns ein höchst individuelles Kriterium für den Ulmer Boccaccio bedeutet. Wollen wir ein Schlagwort dafür wählen, so müßte es „Rhythmus“ heißen.

Mit dieser rhythmischen Begabung hängt die Ausdruckskraft der figürlichen Silhouetten zusammen.

In den meisten Fällen hat die Silhouette ihren Eigenwert, was umso deutlicher bei den Figuren wird, die auf weißem Grunde stehen; und sie ist nicht nur mit klarer Prägnanz gegeben, sondern sie hat einen Hang zum Stilisierten. Die Figur Neros, der Sabina Popea mit dem erhobenen Beine stößt (fol. 125 b), hat in ihrem Kontur einen ornamentalen Reiz. Die Binnenzeichnung könnte völlig fehlen und die Figur wäre um nichts unklarer; so sicher ist sie umrissen. Ebenso könnte man Neoptolemus anführen, der, die Arme erhoben, dasteht, das Schwert in der Rechten, um Camilla zu töten (fol. 44 a). — Nicht genug der knappen Schärfe des Konturs, die ausgestreckten Arme mit den Glockenärmeln sind symmetrische Gebilde und wiederum möchte man von einer Ornamentwirkung sprechen. Thisbe (fol. 15 b) erhebt im Schmerz die Arme: die Oberarme sind horizontal gelegt, die Unterarme in einem scharfen Winkel nach oben gestreckt; alles ist durch die Umrisse gesagt; dazu fühlt man das geometrische Untergerüst, von Ellbogen zu Ellbogen eine Horizontale, um die zwei Winkel gerade gelehnt sind. Man nehme den Ruderer auf dem Claudia-Quinta-Holzschnitt (fol. 103 b). Ein Linienzug setzt an der rechten Hand ein, folgt dem Arm senkrecht abwärts bis zum Ellbogen, biegt um und läuft horizontal bis zur linken Achsel, um am linken Arm senkrecht herunterzulaufen. Gebeugte Arme zeigen stets ein symmetrisches Spiel von gegenseitig nach außen gestellten Oberarmen und gleich-

mäßig aufeinander zugelegten Unterarmen. Beispiele: der zweite Ruderer auf dem Claudia-Quinta-Schnitt (fol. 103 b); Oedipus (fol. 32 b), der Diener des Neoptolemus (fol. 44 a). Ein geometrisches Fühlen zeigt auch eine Gestalt wie die sitzende Sapho (fol. 65 a). Sie ist in einen Kontur eingespannt, dem als Unterlage ein Dreieck dient. Auf den kleinen Kopf folgt die Verbreiterung im Oberkörper und dieser sitzt auf der mächtigen Basis des weitgebreiteten Rockes.

Durch jene starken, sicheren Silhouetten erhalten die Bewegungen etwas sehr Präzises. Sie haben nichts Zufälliges, sie sind studiert. Man muß auf sie näher eingehen um ein Bild von der Eigenart ihres Zeichners zu bekommen. Einige besonders charakteristische Stellungen dürfen wir als typisch kennzeichnen, da sie sich mit leichten Variationen durch viele Bilder hinziehen. Unter diesen beginne ich mit einer weiblichen Stehfigur, welche uns als Sibylla Erethria (fol. 26 b), als Almathea (fol. 33 b), als Nicostrata (fol. 34 b), als Dido (fol. 57 a) und sonst noch ein paar Mal begegnet. Zur äußersten Linken steht sie isoliert aufrecht da, den Oberkörper bisweilen leise nach rückwärts geneigt; man fühlt gewissermaßen die senkrechte Achse. Der Kopf ist in Dreiviertelstellung nach rechts (zum Beschauer) gedreht. Die Oberarme liegen am Körper, die Unterarme laufen horizontal nach rechts, mit den Händen die Rede weisend. Das Kleid fällt so herab, daß es leicht nachschleppt. Der rechte Fuß allein wird sichtbar. Diese Figur ist ein unverkennbarer

Typ für den Boccacciomeister. Er wandelt ihn auch leicht ab, wie man es etwa bei der Circe (fol. 51a) verfolgen mag. Es ist durchaus die gleiche Frauengestalt von der strengen senkrechten Haltung und der horizontalen Unterarmstellung, nur ist sie etwas mehr ins en face nach der Bildfläche gedreht.

Eine andere Erscheinung von typischer Bedeutung ist die stehende bzw. leicht ausschreitende Figur, die nach rückwärts blickt. Beispiele: Europa (fol. 12b), Ysiphile (fol. 21a), Tertia Emilia (fol. 102a). Der Oberkörper dreiviertel nach rechts gedreht, neigt sich merklich nach rückwärts; den Kopf hat sie noch weiter nach rechts gedreht. Das Kleid fällt von den Hüften senkrecht herab mit einer schwachen Neigung nach links. Die Schleppe zieht kurz nach. Es kommt so ein klarer Bewegungszug durch den ganzen Körper; er setzt am Kopf ein und läuft in einer Geraden mit Rechtsneigung bis zur Taille und von da in entgegengesetzter Richtung sanft nach abwärts. Fühlen wir beim vorausgehenden Typ die senkrechte Achse, so scheint uns hier der Körper um zwei zueinander geneigte Grade konstruiert; so etwa als fühlten wir bei einem Wachsmodell die Stäbchen durch, die als Richtmale der Hauptbewegungsmotive das Gerüste bildeten. Wichtig für den rhythmischen Eindruck ist die Führung der Arme; der linke strebt nach aufwärts, der rechte nach abwärts. Der nach vorne aufwärtsstehende gibt dem rückwärtsgebeugten Oberkörper das Gleichgewicht.

Zu einer Gruppe mag man auch jene charakteristischen Männer zusammenstellen, die bei leichtem Vorstellen eines Beines den Oberkörper stark vorneigen, so daß Bein und Oberkörper straff gestreckt bleiben; also wieder das Schema der gotischen Bewegung mit Gegenbewegung.

Man vergleiche den sich blendenden Oedipus (fol. 32b), den Aegisth (fol. 46b), den Henker von Cleopatras Töchterlein (fol. 86a), oder den Henker auf fol. 93a. Der Körper ist in zwei Bestandteile geteilt; man denkt fast an eine Gliederpuppe, so mechanisch sitzt Ober- und Unterkörper in starkem Winkel aneinander. Wieder ist sozusagen die Urform einer Bewegung gesucht und mit schematischer Prägnanz veranschaulicht worden. Innerhalb dieses Grundtypus kann man auch noch die symmetrisch-ornamentalen Armstellungen des Oedipus oder des Henkers auf dem Olympiaschnitt beachten.

Um nur noch auf einige Einzelstellungen hinzuweisen, die uns den Charakter der Boccacciobilder zu fixieren helfen: Kassandra (fol. 45b). Eine Rückenfigur. Das Problem erscheint uns hier zum erstenmal. Es findet sich in Ulm später öfters wieder. Die Frau steht mit dem Rücken nach dem Beschauer. Der Oberkörper macht eine Drehung nach rechts. Das Gesicht ist bis ins Profil nach rechts gedreht. Dieser Richtungswechsel ist uns schon bei den vorschreitenden und umblickenden Frauen begegnet. Ein ähnliches Beispiel ist der Junge des Coriolan (fol. 77a), eine höchst glückliche Erfindung, wie er auf seinem Steckenpferdchen

dahinreitet und dabei nach hinten aufwärts blickt. Diese schwierigen Bewegungsprobleme werden eben stets durch jene besprochene Vereinfachung oder Typisierung gelöst. — Wie sicher ist nicht die zielende Stellung des Cephalus (fol. 37a) markiert. Das Thema der gespannten Aktion, der momentanen Konzentration der Kräfte ist mit wenig Strichen erfüllt.

Noch ein paar Beispiele von besonders feinen Stehmotiven. Die zweite Darstellung der Tertia Emilia (fol. 102a rechts) fällt durch die melodische Körperschwingung auf. Ein Spiel von Kontrasten beherrscht die Stellung. Kopf und Oberkörper sind leise zueinander geneigt. Der Leib setzt die Bewegung des Oberkörpers noch sanft fort, während bei den Knieen die entgegengesetzte, der Neigung des Kopfes folgende Richtung eingeschlagen wird.

Völlig undeutsch empfindet man den Orestes (fol. 46b). In seiner elegant-lässigen Haltung, mit klar bezeichnetem Stand- und Spielbein, mit dem sanften Neigen des Kopfes, welcher der Seitenstelluug des Beines parallel läuft und mit der weichen Armhaltung erinnert er an verwandte Figuren eines Jean Foucquet[1]). Doch kann man sich die Erscheinung, wie wir später sehen werden, aus den einheimischen Stilbedingungen heraus erklären.

Fallen die letzten beiden Figuren durch die Melodie der Haltung besonders auf, so kann man noch ein paar Typen nennen, die durch ähnlichen

[1]) Vgl. z. B. in den Grandes Chroniques de France (Ms. Fr. 6465 Bibl. nat.).

Wohllaut wirken. Der Soldat, welcher hinter Tamiris (fol. 71 a) einherschreitet, ist von lässiger Gelöstheit der Bewegung; der Oberkörper und der Kopf biegen sich zurück; das Bein macht eine schlichte Schrittstellung. Die Rechte ist zur Rede horizontal erhoben. Der Wächter Romanas (fol. 90 a) steht aufrecht mit verschränkten Armen. Mit dem einen hält er unbewußt das Schwert. Die Haltung ist voll Selbstverständlichkeit.

An den Körpern der Figuren fallen — namentlich bei einer Gegenüberstellung gleichzeitiger, etwa Augsburger Schnitte — zunächst die Proportionen auf. Die besten Figuren sind schlank und wohlgebaut. Kurz gedrungene oder übermäßig magere bilden Ausnahmen. Die Proportion der charakteristischen Boccaccio-Figuren hat ein Verhältnis von Kopf- zu Körperlänge = 1 : 7; der Hals ist meist entsprechend lang. Ganz besonders ist auf die organischen Ansatzpunkte geachtet: Wie der Hals auf der Brust, der Kopf am Halse ansetzt, wie die Arme aus den Schultern herauskommen. Auch bei komplizierten Drehungen sind die organisch wichtigen Stellen aufs glücklichste zum Ausdruck gekommen. Dies Streben nach klarer Struktur ist besonders beim nackten Körper zu erkennen. Auf dem Semiramisbilde (fol. 2 a) ist ein Beispiel für den weiblichen Akt; er ist schlank und wohlgebildet: die Hüften treten stark heraus; die Brüste sind — durchgehends — übermäßig klein gebildet; eine feste Betonung gibt die linea alba dem Körper; sie teilt hier den ganzen Körper, indem sie am

Hals ansetzt und nach dem Nabel noch fortgesetzt wird. Der Ansatz des Oberschenkels am Rumpf ist durch zwei Linien markiert; hieran wie an den Schultergelenken zeigt sich wieder besonders das organische Verständnis.

Entsprechendes gilt von dem Manneskörper; wie ihn Christus (fol. 26 b) zeigt. Zwei präzise, geschwungene Linien geben die Brustmuskeln an. Der Thorax ist durch die linea alba geteilt. Die Hüfte ist betont; der Ansatz des Schenkels wieder sicher gegeben.

Mit erstaunlicher Knappheit und Ausdrucksfähigkeit sind die Hände gezeichnet. Der Zeichner versagt bei Überschneidungen der Finger, beim Ausstrecken und Einbiegen keineswegs. Und läßt der Schnitt technisch aus, so erkennt man doch immer die vitale Grundform.

Vom Haar der Frauen ist meist wenig zu sehen. Hängt es offen herunter, so ist es in einer sorgsamen Welle über das Ohr gekämmt. Ist es aufgesteckt, so liegt es in Zöpfen dem Gesicht an.

Vorwiegend aber verschwindet es unter dem Kopfputz; neben den Kronen und um den Kopf geschlungenen Tüchern fallen jene kleidsamen, zweiteiligen „Hörnerhauben“ mit den hängenden Tüchern und Turbane in verschiedener Art auf, wie sie gerade in der Ulmer Kunst auch anderweitig beliebt sind.

Die Behandlung der Köpfe führt auf einen weiteren Punkt: auf die psychologische Ausdrucksfähigkeit. Man hat gerade hierin stets auf eine

Steigerung Augsburg gegenüber hingewiesen. Die Mittel aber sind kaum reicher geworden. Das Geheimnis liegt in deren Anwendung. Immer noch beschränkt sich die Angabe von Augen, Nase und Mund auf wenige Linien. Die Augäpfel sitzen noch immer in den äußersten Augenecken. Der Mund ist ein dicker Strich und darunter deutet ein kleinerer die Grenze der Unterlippe an. Aber wie schon die Gesichtsform aus einer breiten Unform zu einem ausdrucksvollen Oval wurde, so werden aus den primitiven, aber sicheren Angaben des Gesichtes mannigfache Modulationen gewonnen. Durch ein Hinaufrücken des Brauenstriches, ein Verdicken des Mundstriches, — daß eine leichte Öffnung glaubhaft wird, — wird der Ausdruck des Gesichtes zu dem der Angst gesteigert. Eine kleine Verschiebung der Augenlinien, ein Zusammenziehen der Mundlinie, — und der Schmerz ist im Gesicht lesbar geworden (Jokaste 32 b). Durch ein an die rechte Stelle gesetztes Strichelchen wird das Vorstehen des Backenknochens und weiterhin ein verhärmtes Gesicht zum Ausdruck gebracht. Kurz, man kann bei den Köpfen der Boccacciofiguren bei aller Einfachheit der Mittel von einer bewußten Mimik sprechen. Dazu kommt das Zusammenfühlen von Kopf und Figur, so daß Körperhaltung und Armbewegung gewissermaßen im Ausdruck des Kopfes bedingt sind.

Bei alledem darf nicht verschwiegen werden, daß diesen Ausdrucksmöglichkeiten feste Grenzen gezogen sind. Wie sich die Stärke des Zeichners

in ruhigen Haltungen am deutlichsten zeigt, so gelingen still-schmerzliche Gesichter am besten. Wo Leidenschaft nötig wird, versagt die Mimik völlig. Über weinerlich-ängstlichen Ausdruck geht es nicht hinaus. Ja, dieser Ausdruck findet sich auch in Gesichtern, wo er garnicht hingehört. Trotz dieser sehr zu betonenden Einschränkung bleiben die glücklichen Beispiele von mimischer Ausdruckskraft bedeutsam.

Was endlich die Bildung der Landschaft und des Innenraumes betrifft, so können wir darüber weniger Einheitliches als einzelne Besonderheiten notieren. Ganz widersprechende Momente stehen nebeneinander. Einmal wird ein Interieur durch einen Fliesenboden angedeutet, der auf jede Perspektive verzichtend, den Eindruck einer Ziegelmauer macht. Ein andermal wird ein Interieur von beinahe korrekter Perspektive und ausgesprochenem Stimmungscharakter gegeben. In der Landschaft haben wir hier die ältesten Prinzipien vertreten, so daß etwa ein Haus neben einer Figur gleicher Größe die Stadt Sparta ein gegenüberliegendes Troja zu symbolisieren hat. Ein andermal versucht man ein natürliches Verhältnis von Figur und Landschaft herzustellen.

Wie weit es bis zur Geschlossenheit eines Innenraumes kam, das lehrt am besten das Sapho-Bildchen (fol. 65). Ein bestimmtes Prinzip ist gefunden, das wir dann durch spätere Jahre noch in Ulm verfolgen können. Die Bodengrenze ist in halber Bildhöhe angenommen, so daß sich eine starke

Aufsicht auf den Boden ergibt. Die Rückenwand nimmt $^2/_3$ der Breite ein. Zwei Fenster darin werden von der oberen Bildgrenze abgeschnitten. Das rechte Bilddrittel zeigt die nach vorne schräglaufende rechte Seitenwand des Gemaches mit Tür. Die Orthogonalen des Fliesenbodens konvergieren (ohne in einen Punkt zu münden). Das Typische für diesen Raum ist, daß nach links keine Grenze gegeben ist, rechts die Seitenwand sichtbar ist und der Raum in etwa $^2/_3$ Höhe abgeschnitten wird. Dieser Typus ist mir in einem früheren Beispiel nicht bekannt. Um vorausgehende Beispiele sehr gelungener Raumkunst zu finden, braucht man garnicht weit zu gehen. Im benachbarten Augsburg entstanden schon in den 50er Jahren ausgezeichnete Innenräume, wie wir aus den Buchmalereien der Mülich[1]) ersehen. In Cgm 581, einer Übersetzung Hartliebs von Eusebius' „Alexander" ist ein festes Schema öfters wiederholt. Charakteristisch ist, daß Boden wie Decke, sowie beide Seitenwände gegeben werden, also in der Bildmitte und in der Mitte der Hinterwand der Augenpunkt anzunehmen ist. Dieses System wird von den ersten Augsburger Illustratoren ebenfalls angewandt. Seitlich mag einmal eine Wand wegfallen[2]), aber die Untensicht auf die Decke ist immer vor-

[1]) Bredt: Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert. Strassburg, Heitz 1900.

[2]) Zwei Beispiele im Speculum humanae salvationis (Augsburg s. a. Günther Zainer) kenne ich, wo die Untensicht auf die Decke fehlt. Dafür ist die dritte Wand gegeben. Ob das Buch noch vor dem Boccacio erschien, ist unbestimmt.

handen. Hier aber im Boccaccio verliert sich gerade durch das Abschneiden des Raumes nach obenhin der Charakter des Bühnenhaften; ein Ausschnitt eines Interieurs ist nur dargestellt worden und nun konnte auch erst das Verhältnis der Figur zum Innenraum natürlich erscheinen. Dazu kommen ein paar Requisiten, Bank, Bücher, Lesepult, Instrumente — und wir sehen mit den einfachsten linearen Mitteln eine äußerst vornehme Interieurwirkung erreicht.

Neben solch außerordentlichen Versuchen einer naturalistisch-illusionistischen Raumgestaltung findet sich auch ein Beispiel der Darstellung eines auf einer Seite im Durchschnitt gesehenen, auf der anderen von außen gesehenen Hauses, also einerseits das Zimmer, andererseits das, was vor diesem liegt. Dieses kontinuierende Raumverfahren war ebenfalls in den Augsburger Handschriften und Holzschnitten angewendet worden. (Cgm 581; erste illustr. deutsche Bibel Augsburg, Jod. Pflanzmann.)

Für die fortgeschrittene Landschaftsbehandlung ist eine Art der Terraingestaltung besonders bemerkenswert. Schräge Linien durchschneiden die Bodenflächen und bilden gleichsam hintereinanderliegende Kulissen. Da die Personen, die hinter einer solchen Terrainschicht stehen, nur soweit sichtbar sind, als sie über deren Grenzlinie hinausragen, so ist die Stellung in einer tieferen Bildebene sehr deutlich gemacht. Etwas schematisch wird also geschichtet und eine beträchtliche Tiefenvorstellung erzielt. (Vgl. fol. 6, 8, 96, 12 b, 32 b, 52 b.)

Aber auch mit schlichten Mitteln wird Raum gestaltet. Ein paarmal biegt ein Weg oder ein Fluß in den Landschaftsgrund um; dabei konvergieren die seitlichen Grenzstriche stark und geben eine kräftige Illusion in die Tiefe (fol. 40, 77, 52 b, 75 b).

Wie schon erwähnt, stehen daneben völlig unnaturalistische Darstellungen, etwa die See, auf der Helena und Paris fahren oder die Blumen auf fol. 24 b, die als Ornamente auf weißen Grund gesetzt scheinen.

Einzelne Gegenstände, wie ein Webstuhl (fol. 24 b) die Martermaschine (72 b) der Lena oder dgl. werden schräg und also raumbildend in das Bild gesetzt. Ihre sorgsame Zeichnung ist beachtenswert.

Mit einem Rückblick auf das eben Gesagte können wir also von einheitlichen Raumsystemen für die Interieurs und die Landschaften nicht sprechen; wohl aber bleiben die einzelnen Fortschritte bedeutsam, denn sie bilden die feste Grundlage für das, was in wenigen Jahren später in Ulm geleistet wird. Wir werden sehen, daß eine anspruchsvollere Kunst etwa das Innenraumschema wörtlich übernahm.

Zusammenfassend dürfen wir sagen, daß entsprechend der eben festgestellten Differenz in der räumlichen Bildung auch das Figürliche ein Zwitterdasein führt. Während wir als bestimmend das Element des Typischen betont, und auf die Befangenheit in stilisierenden Silhouetten und go-

tischen Gegenbewegungen hingewiesen haben, fehlt es keineswegs an mehr naturalistischen Bestrebungen, wobei dann die festen Konturen in freiere Bildungen übergehen. Auch die Technik ist unsicher. Sie konturiert derb und dann wieder zart und zeigt ein wechselndes Gefühl für ihre Eigenschaft als Begleiter der Form.

Bisher war ein Moment außer acht gelassen worden: das Verhältnis der Darstellung zum Text. Einen breiten Raum nimmt die unserem heutigen Gefühle fremd gewordene kontinuierende[1]) Darstellung ein. Es ist das Prinzip der Koordination gleichwertiger Einzelszenen in einem Rahmen, wie es ja auch der Art unserer Erzählungen entspricht, wo die Ereignisse gewissermaßen episch aneinandergereiht werden. Dem Künstler — vielleicht auch dem leitenden Humanisten — oblag es, die wesentlichen Szenen aus der Reihe bildhafter Geschehnisse nebeneinander darzustellen. Die Erzählung der Schicksale der Klytämnestra z. B. wird illustriert, indem mit sicherem Griff die zwei entscheidenden Augenblicke ihres Daseins herausgenommen werden: die Ermordung Aegisths und ihr eigenes Ende durch das Schwert des Orest. Oder der Abschnitt über Jokaste führt im Bilde die zwei Hauptmomente, sozusagen Ursache und Wirkung, vor: Die Aussetzung des Oedipus und die Blendung des Oedipus,

[1]) Die Ausdrücke kontinuierend, komplettierend und distinguierend im Sinne Wickhoffs: „Einleitung in die Wiener Genesis.“

*

den Kummer der Jokaste um das zu tötende Kind und ihre Selbstentleibung.

Neben solchen ausgesprochen kontinuierenden Darstellungen stehen kompletierende. Eines der schönsten Beispiele ist das Ceres-Bild. Vorne ackert der Bauer mit seinem Pfluggespann, dahinter schneidet ein Schnitter das hohe Getreide; unweit von ihm trägt eine Alte den vollen Sack mit den Körnern in die Mühle. Aussaat, Ernte und Nutzbarmachung werden in einem Bilde sinnfällig gezeigt. Aus gleichem Gefühl heraus wird das Olympia-Bild konzipiert. Pausanias hängt am Kreuze: Cleopatra ist an einem Baume aufgeknüpft; ein Henker tötet ihr Töchterlein. Wie auf dem vorbesprochenen Bilde Ceres als Urheberin des um sie Vorgehenden am linken Bildrande stand, so steht hier Olympia, selbst nicht handelnd, als Anstifterin all des im Bilde Erzählten. In diesem System werden alle Hauptmomente in einem Bild zusammengebracht. Ein Beispiel, die Illustration zur Penelope zeigt eine andere Art der kompletierenden Weise. Hier sind gleichsam nur Elemente zeitlich getrennter Geschehnisse zu einem unmöglichen Bildganzen zusammengewürfelt. Links sitzt die Frau des Ulixes am Webstuhl. Daneben zechen ein paar Freier, die gleichzeitig von Ulixes und einem Genossen getötet werden. Ein toter Mann am Boden hat die Vollendung des Freiermordes zu versinnbildlichen. Diese Art des Kompletierens ist nur ganz vereinzelt im Boccaccio.

Neben diesen Darstellungsprinzipien ist aber auch die distinguierende vertreten. Und wieder findet die Auswahl in sehr präziser Weise statt. Man darf jetzt nur eine Szene von zeitlicher Einheit bringen und man sucht nach der bedeutsamsten. So findet man dann etwa für Didos wechselreiche und viele bildhafte Vorstellungen erweckende Schicksale als den folgenreichsten Akt ihres Lebens die Gründung Karthagos. Ruhig steht sie vor den halberbauten Mauern der erwachsenden Stadt und gibt den Arbeitern, welche die Mauer aufführen, ihre Befehle. Interessant ist die Szene für die Geschichte der Romana. Die opferfähige Romana säugt ihre gefangene Mutter. Man sieht diese Handlung durch das Gitterfenster des Gefängnisses. Außen an dessen Mauer, am Tore, steht der Wächter im Gespräch mit einem sitzenden Arbeiter. Zweierlei Handlungen sind in zeitlicher Einheit gefaßt und ergeben durchaus den Eindruck augenblicklicher Situation.

Bei den letztgenannten beiden Beispielen verweile ich noch einen Augenblick; denn sie geben uns noch einen anderen bemerkenswerten Charakterzug in der Darstellung. Während im allgemeinen nur die Hauptpersonen auftreten und die unbedingt zur Situation nötigen Gegenstände gebracht werden, haben wir hier Ansätze zu einer künstlerischen Erweiterung des Textes. Wir werden diesen Zug in einem späteren Werke der Zainerschen Presse weiter ausgebildet finden. In unserem Beispiele also handelt es sich um Personen und Sachen, die

der Text nicht nennt. Beim Bau Karthagos, der allgemein im Texte behandelt ist, zeigt die Illustration drei Männer, den einen die Erde aufhackend, den anderen einen Zuber schleppend, einen dritten die Backsteine zur Mauer fügend. Auch ein Aufzug für die Steine fehlt nicht. Wir haben es hier mit einer genrehaften Ausgestaltung zu tun, welche Erfindung des Zeichners ist. Ebenso ist der Arbeiter, mit dem sich auf dem Romana-Holzschnitt der Wächter unterhält, im Texte nicht erwähnt.

Zum Schlusse wäre noch zu sagen, was sich bei der in der Zeit liegenden Tendenz nach sinnfälliger Veranschaulichung von selbst versteht, daß geistige Erscheinungen körperhafte Gestalt annehmen. Sibylla Erethria steht weissagend zur Linken des Bildes. Eine im Hintergrund zusammenstürzende Stadt bedeutet ihre Voraussagung vom Falle Trojas. Aber auch den Heiland, seine Wunder und seine Leiden weissagte die Frau. Und so sehen wir ihr gegenüber dargestellt: Christus bis auf das Lendentuch nackt dastehend, die Dornenkrone auf dem Haupt; von rechts greift eine freche Hand in seine Locken; von links her macht ihm der Kopf eines Lästerers eine Grimasse.

Fassen wir zusammen, was uns der Boccaccio hinsichtlich der Darstellungsweise gelehrt hat, so kommen wir zu dem Resultat, daß er eine einheitliche Lösung dafür nicht kennt. Wohl fanden wir die Beschränkung auf die maßgebendsten Szenen einer Erzählung als stets herrschend; ebenso innerhalb dieser wieder eine solche auf die Haupt-

personen und Haupthandlungen. Aber wir haben ein Schwanken im Prinzip der Darstellung. Wir wollen diese Feststellung für die Weiterentwicklung des Darstellungsstiles in Ulm im Auge behalten.

Es ist nach den bisherigen Erörterungen an der Zeit, die Frage aufzuwerfen, ob ein Künstler die sämtlichen Bilder zeichnete, oder ob mehrere am Werke waren; ob die vielen Verschiedenheiten der Form, der Darstellung und der Technik auf Rechnung des Künstlers oder des Holzschneiders zu setzen sind. Denn eben solche Abweichungen sind auf ein erstes Durchblättern hin schon leicht erkennbar. Ich war bemüht, durchgehende Bewegungstypen aufzustellen. In diesem Sinne kann man wieder gewisse Gruppen zusammenstellen. Ebenso ließen sich kontinuierende oder komplettierende Szenen gruppieren. Stellt man so zusammen, so kommt man aber keineswegs auf verschiedene Hände. So verändert die Technik etwa der ersten und der letzten Schnitte des Buches auch ist, so verschieden ein Schnitt, — wie derjenige der Semiramis (fol. 2) und der des Lavinia-Bildes (fol. 56) auch sein mag, — wir sehen keine prinzipielle Veränderung im künstlerischen Wesen. Der Semiramisschnitt ist fein, ja zart, hat kleine kurze Parallelschraffuren, die uns etwa an ein Blockbuch wie die Ars moriendi erinnern; der Lavinia-Schnitt ist ein plumpes Machwerk von klobigen Konturen. Man merkt eine recht ungleichwertige

Behandlung des Holzstockes. Das Verständnis für dessen Ausdrucksmöglichkeiten ist verschieden. Es mögen mehrere Gehilfen am Werke gewesen sein. Aber formal haben die technisch abweichendsten Stücke noch ihre Beziehungen und ich glaube man darf mit Bestimmtheit einen leitenden Künstler annehmen. Ich gebe zu, daß auch formal Differenzen vorhanden sind, die nicht allein durch ein Versagen oder besondere Güte des Schnittes zu erklären sind. Doch scheint mir in solchen Fällen die Erklärung genugsam in der Tatsache begründet, daß in der Zeit, welche die Anfertigung von mehr als 80 Holzstöcken erfordert, kleine Schwankungen in den Ausdruckswerten möglich sind. Zumal in einem Werk, welches entwicklungsgeschichtlich eine Mittelstellung einnimmt, worüber noch zu sprechen sein wird.

Versuchen wir nun der künstlerischen Bedeutung des Ulmer Boccaccio in Ulm und in seiner Zeit gerecht zu werden, so würde die erste Frage die nach dem Stande der lokalen Holzschnittproduktion vor dem Erscheinen des Frauenbuches sein. Nun haben wir in der Tat die Gewißheit, daß eine solche Tradition seit dem Anfang des Jahrhunderts in Ulm gelebt hat. Ältere Forscher, wie Heinecken[1]), dann Heller[2]), Haßler[3]) und andere haben auf diese Tätigkeit mit Nachdruck verwiesen,

[1]) „Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen" 1786.
[2]) „Geschichte der Holzschneidekunst", Bamberg 1823.
[3]) „Die Buchdruckergeschichte in Ulm" 1840.

vor allem auf den großen Betrieb von Spielkarten[1]). Auch wurde die Reihe der Namen von Karten- und Briefmalern, welche urkundlich überliefert sind, zusammengestellt. Von der Tätigkeit dieser Leute haben wir aber kein anschauliches Bild und wenn wir Einblattdrucke ansehen, die wir m. E. nach Ulm zu setzen vermögen, wie den Suso-Holzschnitt in Nürnberg[2]) — von dem wir übrigens nicht bestimmt sagen können, ob er noch vor dem Boccaccio entstanden ist, — so finden wir in Zeichnung und Schnitt keinen greifbaren Zusammenhang mit dem Boccaccio. Die Ulmische Holzschnittätigkeit vor und um 1470 versagt uns jeden Aufschluß über sich und ihre etwaige Stellung zu unserem Buche. Ebenso verschlossen ist uns ein etwaiger Miniaturenstil dieser Zeit. Bei einer Durchsicht altdeutscher Handschriften ergab sich nichts, was uns den Stil des Boccaccio hätte erklären helfen. Vor kurzem trat in einem Katalog der Huth-Collection (London) eine illustrierte Boccaccio-Handschrift mit dem Anspruch auf die Vorzeichnungen zum Holzschnittbuch zu enthalten. Eine Prüfung der Handschrift ergab ohne Mühe das Resultat, daß es sich um unverstandene, künstlerisch wertlose Nachzeichnungen handelte[3]).

Die Holzschnitt-Illustration vor dem Boccaccio versagt auch anderwärts, wenn man nach Vorstufen

---

[1]) Urkundliche Nachrichten durch Felix Fabri: Historia Suevica.

[2]) Abb. Bei Essenwein: „Die Holzschnitte des 14. u. 15. Jahrh. im Germ. Mus. in Nürnberg.“ 1875.

[3]) Auction Sotheby, Wilkinsons and Hodge November 1911.

für diesen sucht. Geht man die Reihe der Blockbücher durch, so ergibt sich aus ihnen keine Basis für unsern Stil. Man mag vielleicht gerade von zweien einen Aufschluss erhoffen, von der Ars moriendi, in der sich der Name „Ludwig ze Ulm“ findet oder von der Nördlinger Ausgabe der Biblia pauperum des Friedrich Walther von 1470. Aber in alledem können wir außer einem oder dem anderen von allgemeinen Zügen, die in der Zeit lagen, keine Wurzeln für die Typik des Boccaccio feststellen.

Wir haben nun einen Blick auf die Illustration der bis dahin gedruckten Bücher zu werfen. Die Bamberger Schnitte von „Pfisters Boner“ und „Ackermann von Böhmen“ kommen nicht in Betracht. Die einzige Offizin, die in dem beginnenden achten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts schon stark Holzschnitte produzierte und noch dazu in Nachbarschaft und engstem Verkehr mit Ulm stand, war Augsburg. Tatsächlich wurde der Boccaccio stets nach den Augsburger Schnitten besprochen und so gleichsam als eine Weiterbildung oder Verbesserung derselben hingestellt. Wenn aber schon die Überlegenheit des Boccaccio Augsburg gegenüber ausdrücklich betont wurde, so ist es nötig, auch zu sagen, daß zwischen beiden Schulen überhaupt keine Verbindung besteht. Gleichzeitig arbeiten Augsburger und Ulmer Offizinen an der Belebung der Illustration. Aber gleich das erste große Werk in Ulm hat völlig andere Stilgrundlagen als sämtliche Augsburger Erzeugnisse der

70er Jahre. In die Augsburger Schnitte sieht man sich bald ein. Sie haben unverkennbare Eigenschaften und diese wiederholen sich immer und überall bis in den Beginn der 80er Jahre. Ohne an dieser Stelle näher auf diesen Stil eingehen zu können, verweise ich auf ein Beispiel. In eben dem Jahre, in welchem das weltliche Buch Boccaccios in Ulm erschien, 1473, kam in Augsburg ein profanes Werk mit Bildern heraus, der „Alexander von Eusebius“ in der Übersetzung des Doktor Hartlieb. Wir haben hiermit eine Reihe vollkommen gleichzeitiger und zugleich für Augsburg ganz typischer Holzschnitte zum Vergleich neben den Boccaccio zu stellen. Auch hier sind Darstellungen in kleinem Längsformat in den Text gegeben. Die Figuren charakterisieren sich durch ihre mißlungenen Proportionen. Sie sind breit, schwer, kurz. Es kommt vor, daß der Körper nur das Vierfache der Kopfhöhe hat. Die Köpfe stecken im Rumpf, organische Gelenke sind nirgends zu fühlen. Unverkennbar sind die breiten Köpfe mit den schweren Bärten. Nach Bewegung wird gestrebt. Doch ist der Erfolg immer beeinträchtigt durch die versagende Technik, die mit ihrer großen Eckigkeit und den weiten Schraffuren ein Nachfühlen der Form ausschließen. Es hieße einen Teil meiner Arbeit wiederholen, wollte ich mich noch beim Beweise aufhalten, daß diese Kunstgattung nichts mit dem Ulmer Boccaccio zu tun hat. Ein Vergleich der Ulmer Originale wird ohne weiteres eine große Anzahl beweisender Momente liefern.

Es scheint mir auch nicht nötig, auf andere Augsburger Bücher dieser Jahre, wie den „Belial“ oder das „Heiligenleben“ näher einzugehen; denn es ließe sich nur das bereits Gesagte ergänzen.

Die Frage ist nun, ob wir die Illustrationen des Boccaccio als spezifisch Ulmische Arbeiten ansehen dürfen; anders gesagt, ob wir sie mit dem, was wir aus der Ulmischen Monumental-Kunst kennen, in einen lebendigen Zusammenhang zu bringen vermögen. Die Schwierigkeiten eines Vergleichs geschnittener Illustrationen mit den Werken der großen Kunst braucht nicht erst betont zu werden. Es wird sich nur um Übereinstimmungen in den treibenden Ausdrucksprinzipien, nicht um solche in Einzelheiten handeln können. Sollten sich nicht gewisse Elemente lokaler Wesensart auch noch in den Bildern zu Büchern finden lassen? Versuchen wir zuerst solche Elemente für das Ulmische Ausdrucksvermögen in der großen Kunst festzuhalten, so heißt das Leitmotiv, welches die Entwicklung der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durchzieht: Stille Versonnenheit. Zeitblom, der Antipode des Dramatikers, der Schöpfer jener verträumten Gestalten, ist die endliche Konsequenz jahrzehntelanger, bodenständiger Kunstäußerung, die tief im Wesen des Volkes begründet ist. Vom Sterzinger Altarwerke zu Zeitblom mag man diese Kunst beobachten. wie sie einem stillen Ausatmen des Lebens gleicht. Will man ein bestimmtes Werk nennen, das dem Boccaccio zeitlich nahe steht, so

kämen etwa die Flügel Schüchlins am Tiefenbronner Altarwerk von 1469 in Betracht.

Denken wir an den Boccaccio. Für ihn haben wir bei der Festsetzung des allgemeinen Charakters der Figuren das gemessene Ansichhalten als bestimmend erkannt. Wir fanden, daß in diesem Buche der Leidenschaften alles eher gelang als die Darstellung eines ausbrechenden Affektes. Ich brauche kaum mehr daran zu erinnern, daß sich der Zeichner, wo er einen dreinschlagenden oder zustoßenden Mörder zu geben hatte, in einer schönen Silhouette verlor, daß er das Ungestüm zweier Liebenden in gehaltene Gesten beinahe wehmutsvollen Nachdenkens wandelte. In diesem undramatischen Fühlen also stimmen Malerei und Illustration durchaus überein.

Wir fanden sodann die schönsten Reize der Boccaccio-Illustration sich in ruhigen Stehfiguren entfalten. Die in keiner anderen Offizin nachweisbare Schönlinigkeit der Silhouette und das fein ponderierende Spiel der einzelnen Körperteile zu einander, war das Maßgebende. Ich glaube, einen wesensverwandten Zug in der Ulmer Plastik zu erkennen. Bei jener Orestes-Figur im Boccaccio war von einem undeutschen Eindruck gesprochen worden. Tatsächlich lassen sich unschwer Parallelen aus französisch-burgundischen Miniaturen herbeibringen. Aber gerade in Ulm scheint mir derartiges aus der Plastik erklärlich zu sein[1]).

---

[1]) Vielleicht darf hier daran erinnert werden, daß wiederholt auf Beziehungen zwischen Multscher und Burgund hingewiesen

Gehen wir zurück bis auf Multscher, so zeigen sich in seinen Sterzinger Figuren schon durchaus jene weich gesenkten Köpfe, wie wir sie im Boccaccio notierten. Und eine Figur, wie der hl. Georg ist in seiner Haltung durchaus ein Prototyp für die rhythmische Haltung des Orest. Sanft steht das Spielbein ab und nimmt die Schräge des gesenkten Kopfes noch einmal auf. Kopf und Oberkörper neigen sich gegeneinander. Ein einheitlicher Rhythmus hält die Teile zum Ganzen zusammen. Für die auf feinen Gegensätzen aufgebaute Figur der Tertia Emilia möchte man in der Maria am Sterzinger Altar eine Art Vorbild erkennen. Wieder entsteht jene weiche schwingende Stellung, indem sich der Kopf weit nach rechts senkt, der Körper im Gegensinne abbiegt und das die Beine verhüllende Gewand wieder in entgegengesetzter Richtung fließt, d. h. die Richtung der Kopfschräge noch einmal aufnimmt und sanft ausklingen läßt.

Geht man aber zur gleichzeitigen Plastik über, so fehlt es bei Syrlin nicht an Vergleichspunkten. Der stehende Christus am Dreisitz (1468) im Ulmer Dom ist gewissermaßen die Kritik des Multscherschen Georg. Die Kontraposte sind leiser, sozusagen selbstverständlich gegeben. Die ganz sanfte Neigung des Hauptes und das ganz leicht abgestellte Spielbein entsprechen sich in der Richtung. Der ganze Körper ist schlanker geworden. Der Kopf ist ein

wurde. Zuletzt von Leonhardt im Münchner Jahrbuch der Bild. Kunst 1910 und von Paul Hartmann: Die gotische Monumentalplastik in Schwaben" 1910.

längliches, freies Oval mit senkrecht fallenden Locken. Das Verhältnis von Kopf zu Körper = 1 : 7 war zwar bei Multscher auch gegeben; doch ist der Eindruck der Proportionen durch die große Schlankheit ein anderer. Denken wir nun an die besten Figuren in den Boccaccio-Holzschnitten, so war uns auch hier als besonders charakteristisch das Ebenmaß der schlanken Körper aufgefallen. Die Verwandtschaft der rhythmisch-bewegten Figuren mit Syrlin scheint mir nicht abweisbar. Es ist ja unendlich schwer, ohne den Dingen Gewalt anzutun, solche Beziehungen zu konstatieren. Es scheint mir auch erlaubt, zwischen jenen feinen, etwas leidend aussehenden Köpfen mit den länglichen Bärten im Boccaccio (Christus, Metabus u. a.), die mir in keinem anderen Holzschnittbuch dieser sowie der unmittelbar folgenden Jahre geläufig sind und dem Typ des Syrlinschen Christus-Kopfes, den die Männer (Cicero, Terenz) des Chorgestühls wiederholen, ein verwandtes Formengefühl zu erblicken. Abstrahiert man von den außerordentlichen Unterschieden des Materials, der Maße und anderer Umstände, so könnte man diesen Typ im Schnitt für eine Reduktion der Syrlin'schen Formel halten. Auch bei dem liebevollen Eingehen auf die Tracht, besonders dem Kopfschmuck der Frauen, auf deren reizvolle Erscheinung überhaupt, möchte man an die klassischen Beispiele dieser Art erinnern, die der ältere Syrlin geschaffen hat. Ich will nicht auf Einzelheiten eingehen, da es schwer ist, allgemein überzeugende Indizien bei-

zubringen. Aber es scheint mir die typische Gelassenheit des Temperaments, negativ gesagt, der Mangel dramatischer Lebhaftigkeit und die Tendenz zu rhythmischem Spiel für einen tieferen Zusammenhang der Boccaccio-Illustrationen mit den Werken der Ulmer Kunst zu sprechen. Man könnte vielleicht glauben, daß jener Mangel an leidenschaftlicher Bewegung im Buche ganz auf Rechnung technischer Befangenheit zu setzen ist. Dies ist keineswegs der Fall und kann an beliebig vielen Beispielen bewiesen werden. Durch die rohesten Techniken mancher Blockbücher blitzt ein pulsierendes Temperament. Ja, dies lebhafte Temperament ist oft typisch für solche technisch unvollkommene Erzeugnisse. Auch haben wir es im Boccaccio wohl mit einer wechselnden, immerhin aber mit einer bewußten Technik zu tun. Um zum Ende zu kommen: Stainhôwel bediente sich zur Illustration seines Buches einer Persönlichkeit, deren künstlerisches Fühlen in dem Wesen Ulmischer Kunst verankert war.

Fassen wir die Bedeutung dieses Künstlers in ein paar kurzen Worten zusammen, so liegt sie in der Schaffung einer figürlichen Textillustration, wie sie uns in solchem Reichtum an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in keinem früheren Beispiele deutscher Holzschnitt-Illustration bekannt ist.

Griseldis.

Das Buch von der „Stetigkeit und getreuen Gemahlschaft" der Frau Grisel, verdeutscht nach Petrarcas lateinischer Bearbeitung des Boccacciotextes, war von Stainhöwel als ein Epilog zu Boccaccios „berühmten Frauen" geschrieben worden. Gleich im Titel wird darauf Bezug genommen, so daß es nicht sicher ist, ob das Buch einzeln oder nur mit dem Frauenbuche zusammen herauskam. Und wie sich in Format und Type nichts verändert hat, so lebt auch in den Bildern kein anderer Geist. Die 12 Blätter umfassende Geschichte enthält außer einer Randleiste 10 Bilder (auf 9 Stöcken) in den Maßen der bekannten Stücke. Es werden wieder Episoden illustriert. Zuerst, wie sich Waltherus und Griseldis zum ersten Mal sehen. Dabei ist bemerkenswert, daß sich die Darstellung nicht eng an den Text lehnt. Grisel steht mit einer Spindel und hütet die Schafe. Das wird erzählt. Dann heißt es, daß sie Waltherus beobachtet „so er spaziertet". Auf dem Bilde aber reitet er mit einem Begleiter daher, hat einen Falken auf der Hand sitzen und Hunde neben sich laufen. Die Jagdszene ist genrehafte Ausgestaltung durch den Zeichner. Die zweite Szene ist wieder distinguierend gegeben. „Also

führt er sie aus dem Haus öffentlich und zeiget sie aller menig: die ist mein Weib, sprach er.“ Diese Textstelle ist illustriert. Ebenso ist das folgende Bild von der Bekleidung Grisels geschildert. Es folgt ein Doppelbild. Die linke Hälfte zeigt Grisel in einem dem Sapho-Interieur parallelen Raum: sie reicht dem eintretenden Diener ihr Kind. Vor ihr steht die Wiege, der sie's entnahm. Rechts — ein Drittel des Bildes einnehmend, — hebt derselbe Knecht im Freien das nackte Kind in einen Korb, der von einem Esel auf dem Rücken getragen wird. Die Grisel-Figur gleicht der Sapho. Der Knecht mit seiner Gegenbewegung in Ober- und Unterkörper gehört in die Gruppe, die Oedipus charakterisierte. Der Holzstock wird bei der Erzählung von der Hingabe des zweiten Kindes wiederholt. Die kommende Darstellung ist wieder rein distinguierend. Sie bringt Waltherus' Vorlesung der päpstlichen Scheidungserlaubnis mit dem demütigen Zuhören Grisels. Beide sind von Leuten umgeben. Die nächste Szene ist kontinuierend. Grisel steht, das königliche Kleid in den Händen haltend, vor Waltherus und bittet, das Hemd anbehalten zu dürfen. Dieser macht eine Bewegung der Ergriffenheit, indem er sich mit erhobenen Händen abwendet. Rechts weinen und trauern Grisels Frauen. Sie selber schreitet durch die Tür aus dem Hause. Auch die folgende Darstellung bringt zwei zeitlich nacheinander zu denkende Szenen nebeneinander. Die heimgekehrte Griseldis bekommt vom Vater das alte Magdkleid umgetan.

Daneben sehen wir sie, den Kopf in ein Tuch gebunden, die Tiere ihrer Herde melkend. Wie die zurückgerufene Grisel unbewußt die eigenen Kinder empfängt, ist wieder distinguierend gegeben. Das letzte Bild zeigt, wie Waltherus ihr die Kinder zuführt und sie das Mädchen küßt. Zwei Frauen und ein Mann sitzen an der gedeckten Tafel.

In diesen Bildern ist also auch kein einheitliches Prinzip der Darstellung angewandt. Aber die Szenen sind dem Gehalt der schönen Novelle entsprechend äußerst glücklich gestaltet. Es ist gerade die Kenntlichmachung innerer Regungen den vorangehenden Schnitten gegenüber bemerkenswert. Griseldis mit der Spindel fühlt sich beobachtet und schielt kaum merklich zu den Reitern hinüber. Auf den folgenden Bildern ist ihre Demut immer in der Gebärde gegeben. Die unfreiwillige Ergriffenheit des Waltherus vor der im Magdkleid vor ihm stehenden Frau kommt in Körperdrehung, Armstellung und Kopfwendung gut zum Ausdruck. Oder man achte auf den Schmerz der Frauen beim Abgang der Grisel. Sie trocknen sich die Tränen mit dem Kleid ab. Auch sind die Schnitte technisch von übereinstimmender Güte und kongruieren darin mit den reifen des Boccaccio. Man darf sich also wohl vorstellen, daß die Stöcke zur Griseldis im Vollbesitze der durch die Boccaccioschnitte erreichten Fertigkeit entstanden sind. Da sie also keiner abweichenden Stilstufe angehören, kann auf ein näheres Eingehen verzichtet werden.

Der Aesop.

Einige Jahre nach seinen Boccacio-Editionen gab Stainhôwel eine in lateinischer und deutscher Sprache verfaßte Ausgabe der Aesopischen Fabeln mit einer einleitenden Biographie des Dichters[1]) heraus. Der reiche Bildschmuck des Buches besteht aus einer seitengroßen Darstellung des buckligen Poeten und 193 Textillustrationen (mm 80 : 107). Die Schlußschrift lautet:

Geendet säliglich von
Johanne Zeiner zu Ulm.

Das Erscheinungsjahr ist nirgends angegeben. Man kann es einigermaßen fixieren. In seiner Vorrede zum Rodericus Zamorensis welche 1475 anzusetzen ist, sagt Stainhôwel, daß von seinen Übersetzungen das Buch Boccaccios von den berühmten Frauen die letzte Arbeit gewesen wäre. Dann folgte also der Zamorensis, dessen Niederschrift (cgm. 1137) — hier fehlt die erwähnte Vorrede noch — 1474 datiert ist. Wir kommen also für die Arbeit am Aesop in die Jahre 1475/76. In der Tat darf keine größere Pause in Stainhôwels Tätigkeit angenommen werden. Noch in den siebziger Jahren wird das Buch ein zweites Mal und

[1]) H. 330 Schr. 3020.

zwar bei Günther Zainer in Augsburg in deutscher Sprache und mit den Originalholzschnitten herausgegeben. Das letzte Datum Zainerscher Drucke in Augsburg ist 1477. 1478 ist Günther Zainer gestorben. Ein Argument möchte ich noch für die Datierung gelten lassen: Stainhôwel widmet sein Buch dem Herrn Sigmund, Herzog zu Österreich. Im Jahre 1477 wurde Sigmund zum Erzherzog ernannt. Es scheint mir sehr unwahrscheinlich, daß der ergebene Autor, der im Zamorensis eine nur aus der Zeit heraus zu verstehende Untertänigkeit an das Habsburgische Haus kundgibt — daß dieser Autor den neuen Titel Erzherzog ignoriert hätte. Somit möchte ich das Erscheinen des Aesop nicht über den Beginn des Jahres 1477 hinaufrücken.

Auf eine Besprechung des Buches sei hier verzichtet, da es uns nur auf Bestimmung des Illustrationsstiles ankommt. Doch muß mit ein paar Worten auf die außerordentliche Wirkung hingewiesen werden, welche das Erscheinen des Ulmer Aesop hervorrief. Mit einem Schlag war der Aesop ein Volksbuch geworden. Allein vor dem Jahre 1500 erlebte er zwanzig illustrierte Ausgaben in Deutschland, deren Schnitte sämtlich direkt oder indirekt auf den Holzschnitten der Ulmer Ausgabe basieren[1]). Ob die bei Hain (363) erwähnte tschechische Ausgabe in den Holzschnitten auch auf den Ulmern beruht, ist mir nicht bekannt. Doch ist es wohl anzunehmen. Mit Bestimmtheit kann ich

[1]) Übersichtliche Zusammenstellung bei Schreiber a. a. O.

es von der 1484 bei Caxton in Westminster[1]) erschienenen englischen Ausgabe sagen. Ebenso wurden die Schnitte in Antwerpen ziemlich getreu nachgeschnitten[2]). In keinen Nachschnitten ist die Kraft der Ulmer Ausgabe erreicht. Manchmal sind die Vorbilder gänzlich entstellt. Diese Übernahmen finden eben in stilistisch völlig anders arbeitenden Offizinen statt und sind gewissermaßen rein äußerlicher Natur.

Obwohl die große Wirkung, welche von den Illustrationen ausging, vollauf im Verhältnis zu ihrer künstlerischen Bedeutung steht, fanden dieselben bisher keine kunsthistorische Würdigung. Man kann nur von Erwähnungen in Handbüchern, nicht aber von Besprechungen reden. Muther[3]) meint in seinem kleinen Absatz über den Aesop, daß er künstlerisch mit dem Boccaccio übereinstimme. An dieser Übereinstimmung wird dann auch da festgehalten, wo der Aesop als künstlerisch vorgeschritten bezeichnet wird. Es scheint mir nun, daß in dieser Gleichstellung ein Irrtum lag. Boccaccio und Aesop sind Werke grundverschiedenen Stilcharakters.

Indem wir jetzt an die Untersuchung des Werkes herantreten, erhebt sich die Frage nach eventuellen Vorläufern. Das Frauenbuch des Boccaccio

---

[1]) Proctor 9658; Herrn Campbell Dodgson danke ich ergebenst für seine diesbezügliche Mitteilung.

[2]) Annales de la typographie néerlandaise au XVe siècle par Campbell 1874.

[3]) Muther a. a. O. S. 23.

war vor der Stainhôwelschen Ausgabe kein gelesenes Buch. Aesopische Fabeln aber hatten längst einen Leserkreis. Das steht zunächst im Widerspruch damit, daß ich in der Einleitung sagte: Der Aesop wurde jetzt ein Volksbuch. Die Fassung Stainhôwels war tatsächlich eine humanistische Tat und in diesem Gewande eroberte sich das Buch die Neigung der Gebildeten. Einzeln aber, verstreut und mit anderen Fabeln gemischt waren Aesopische Fabeln schon lange verbreitet. Die beliebteste Sammlung war das Versbuch Boners: „Der Edelstein[1].“ Eine Durchsicht von Handschriften des Bonerschen „Edelstein“ ergab, daß bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewiße ikonographische Formeln festlagen, die je nach dem Ort der Enstehung stilistisch variiert wurden. Für uns aber ist es wichtig, daß im Ulmer Aesop einige dieser lange feststehenden Formeln nachleben.[2]) Die Bonersche Sammlung enthält nur einen geringen Teil der in Ulmer Aesop edierten

[1]) Goedecke, Grundriß S. 268 ff.

[2]) Ein weiteres Zurückverfolgen der Typen hat für unsere Zwecke keinen Wert. Tatsächlich sind sie schon durch das ganze Mittelalter vorhanden. Erst nach Abschluß meiner Studien wurde ich durch Herrn Geheimrat Robert (Halle) auf ein den kunsthistorischen Kreisen fernliegendes Buch aufmerksam gemacht, in welchem die Aesop-Illustrationstypen bis nahe an die Spät-Antike zurückverfolgt werden. Das Werk heißt: ‚Der illustrierte lateinische Aesop in der Handschrift des Ademar.‘ Einleitg. und Beschreibg. von Dr Georg Thiele. Es ist als 3. Supplementband der ‚Codices graeci et latini‘ in Leyden 1905 erschienen. Ich gebe einen Satz, der für uns wichtig ist, wieder: „Die Zeichnungen des Ademar-Aesop bilden die älteste Replik der Romulus-Illustration, die in stark überarbeiteter Form auch in den Holzschnitten zu Stainhôwels Aesop zum Teil erhalten sind.“

Fabeln. Es kann sich schon deshalb nur um eine ganz beschränkte Anzahl von nachweisbaren Kongruenzen handeln. Wie weit für manchen Schnitt noch ikonographisch ein Prototyp existierte, den wir nicht im Boner haben, läßt sich leider nicht feststellen. An die Handschriften reiht sich dann noch die bei Pfister in Bamberg 1461 gedruckte Ausgabe[1]) von Ulrich Boners Edelstein. Ihre Schnitte sind wohl ganz von einer Handschriftengruppe abhängig.

Die mir bekannt gewordenen Boner-Handschriften der K.Hof- und Staatsbibliothek in München, sowie der großherzoglichen Universitätsbibliothek in Heidelberg weichen untereinanander stilistisch oft beträchtlich ab. Und doch kann man sehen, wie gewisse einmal gefundene ikonographische Lösungen weiterleben. Ihre Existenzfähigkeit war eben ganz fest in der Tradition begründet. Darum konnten sie noch in der Ulmer Ausgabe nachklingen, die — das sei noch im Voraus betont — künstlerisch und stilistisch nichts mit den jetzt zu citierenden Illustrationen zu tun hat.

Nimmt man eine Handschrift aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor, etwa cgm. 576[2]) — leider sind nur 19 Zeichnungen flüchtig angegeben, während die übrigen für die Illustrationen ausgesparten Plätze weiß geblieben sind, — so

---

[1]) Reprod. in der „Graph. Gesellschaft“ 1908 mit Einleitung von Paul Kristeller.

[2]) citiert bei Bredt a. a. O. — Die Hs. gehört wohl noch dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts an.

erkennt man hier Typen, die der Ulmer Aesop noch kennt. Da sitzt zur Fabel von Schaf und Hund vor dem Richter dieser letztere an eine Bildseite gerückt da, während die zu Richtenden von der anderen nahen; oder man überzeuge sich, wie die Illustration zu der Geschichte vom Kranich, der seinen Kopf in den Wolfsrachen steckt, fast gleich geblieben ist. Dasselbe wäre von dem Raben zu sagen, der sich mit einem Stück Käse auf einen Baum setzt und den Fuchs von unten zuschauen läßt. Die Wiedergabe der Situation, die Bewegung des Fuchses, ja auch die eigenartige Form des Käses als einer Scheibe ist die gleiche. Ein besonders überzeugendes Beispiel bietet das Bild zur Fabel von der Stadtmaus und der Feldmaus. Boner erzählt die Gechichte so, daß der Koch nach dem Keller kommt, wo sich die Mäuse eben gütlich tun und daß diese durch das Knarren des Schlosses plötzlich aufgeschreckt werden. Der Zeichner gab hierzu ein kleines Giebelhaus mit Zinnen, in dessen Inneres durch eine Öffnung der Längsseite geblickt werden kann. Hier drin sieht man die naschenden Mäuse. Von rechts her kommt gerade der Koch und steckt den Schlüssel ins Schloß. In ganz gleicher Weise ist die Szene auch im cod. Pal. germ. 314 gegeben, ohne daß ein stilistischer Zusammenhang vorhanden wäre. Der Holzschnitt des Ulmer Aesop folgt nun ganz diesem Schema. Das Häuschen mit der gewaltsamen Sichtbarmachung des Inneren und dem ganz unnatürlichen Größenverhältnis zur Figur ragt als

ein Atavismus in die stilistisch reife Darstellung herein. Die Art, wie die Stange mit Würsten behängt ist, stimmt ganz mit der Heidelberger Zeichnung zusammen. Interessant aber ist vor allem die Übernahme des Schlüsselmotives; denn während im Boner von dem knarrenden Schloß die Rede ist, heißt es im Aesop nur, . . . venit cellerarius festinans et ostium cellarii impulit' („rumpelt an der Tür"). Wir haben also in diesem Falle mit Bestimmtheit an eine Vorlage zu denken, die dem Typ der beiden citierten Handschriften entspricht. Es sei noch dazu bemerkt, daß der Holzschnitt im Gegensinn zu den Zeichnungen erscheint.

In einem anderen Falle können uns in gleicher Weise Handschriften Aufschluß geben. Fol. 92a bringt auf der Darstellung die Flucht der Hasen: ‚cum strepitus magnus . . subito veniret.' Worin der sie erschreckende Lärm besteht, wird in der Geschichte nicht erzählt. Etwas erstaunt sehen wir auf dem Bilde, daß er von einem Jäger herrührt, der in sein Horn bläst und von Hunden begleitet ist. Tatsächlich handelt es sich wieder um eine Übernahme eines durch den Boner geschaffenen Typus. Der Text dieser Fabel beginnt an dieser Stelle im Boner:

In einen waldt ein yäger kam
mit seinen hunden . . .

Danach richtet sich die Darstellung: ein Jäger schreitet aus, bläst in sein Horn und trägt einen Jagdspeer. Er ist von einem Hunde oder von

mehreren begleitet. So ist es zu sehen im cgm 3974, clm 4409 oder im cod. Pal. germ. 794. Diese drei Handschriften weichen durchaus von einander ab und sind auch keineswegs als direkte Vorläufer des Aesop zu gebrauchen. Aber sie sind wiederum wertvoll als Erklärung für den Darstellungsursprung. . .

Auf ein letztes, nicht weniger überzeugendes Beispiel sei noch mit dem Bilde für den diebischen Bräutigam hingewiesen. Wir sehen ein Liebespaar zur Verbildlichung des Hochzeitsfestes und daneben den mahnenden Weisen und die Sonnenscheibe mit den Strahlen. Diese Ikonographie lag natürlich fest. Ich nenne als Beispiel die ganz übereinstimmende Darstellung im cod. Pal. germ. 314 fol. 52a.

Der Bamberger Boner ist als ergänzend für die Handschriften zu betrachten. Er kann aushelfen, wo uns die Handschriften für den Ulmer Aesop im Stich lassen. Dafür nenne ich die Fabel vom Löwen, der sich im Netz verfängt und von der Maus befreit wird. Ganz im Widerspruch zu dem in diesem Sinne lautenden Text zeigt die Illustration des Ulmer Aesop, einen Löwen, der einen Strick um den Hals hat. Diesen Strick, der um eine Säule gewunden ist, durchnagt die Maus. Die Darstellung finden wir entsprechend im Bamberger Boner und hier klärt sich nun die Zeichnung durch den Text auf. Die Stelle: „Der Leb gefangen ward in einem Netze, der was stark“ ist hier verändert und lautet: „Der lev ge-

fangen wart in einem Strick, der war groß und stark." Trotzdem also im Stainhöwelschen Texte steht: „in rete cadit", siegt beim Zeichner das ikonographisch überlieferte Schema des Bildes[1]).

Was wir aus den behandelten Beispielen gewonnen haben, ist demnach die Tatsache, daß in den Ulmer Fabelbildern gewisse Darstellungsschemata nachleben, welche in Handschriften längst ihre Ausbildung erfahren hatten.

Daß diese ikonographischen Nachwirkungen keine Beeinträchtigung der stilistischen Selbstständigkeit der Aesopholzschnitte bedeuten, braucht kaum noch einmal betont zu werden. Auch ist ja der Nachweis von solchen nur in einer geringen Anzahl von Fällen erbringbar. Gar keine Vorbilder liegen — soweit ich sehe — für die Illustrationen zu Aesops Leben vor. Da sie im Gegensatz zu den Fabeln eine Reihe von Personen erfüllter Szenen bringen, eignen sie sich zunächst zur Feststellung der szenischen Auffassung und der figürlichen Gestaltung.

Die Lebensgeschichte spielt sich gewissermaßen in verschiedenen aneinandergereihten Episoden ab. Jede solche setzt sich wieder zusammen aus einer Reihe bildhafter Situationen. Der Illustrator geht nun so vor, daß er nur eine Darstellung für die Episode bringt. Bildhafte Momente kommen da-

[1]) Es ist zu bemerken, daß auch in Handschriften der Löwe mit dem Strick vorkommt, ohne daß der Text Netz in Strick umwandelt (z. B. Pal. germ. 794, Pal. germ. 86.)

rauf nicht kontinuierend zur Darstellung; sondern die Szene wirkt distinguierend. Dabei ist das Bestreben maßgebend, immer den wichtigsten Moment darzustellen. Diese Wiedergabe gerade des Wesentlichen ist keineswegs unbedingte Folge der distinguierenden Darstellung. Jüngst hat Koegler[1]) dargetan, wie in Sebastian Brants „Narrenschiff" die Illustration manchmal gar nicht den eigentlichen Inhalt trifft, sondern an ein einzelnes Wort anknüpft.

Ein Beispiel führe in die Aesop-Szenen ein:

Xanthus bringt den buckligen Aesop mit nach Hause, um ihn seiner Frau als Diener zu überlassen. Wartend steht der Kleine vor dem Hause. Drinnen erzählt jetzt Herr Xanthus der Frau von einem schönen Knaben, den er für sie gebracht habe. Diese Worte werden allsogleich mit Begeisterung von den Dienerinnen aufgenommen. Ein begieriges Lispeln entsteht unter ihnen und eine, die ihre Neugierde nicht mehr bezwingen kann, schleicht sich rasch hinaus, den jungen Adonis von Angesicht zu sehen. Und nun der Schrecken, die Enttäuschung dieser Mädchenseele. In ihrer Verzweiflung schilt sie ihn, rennt mit der traurigen Neuigkeit zurück und eine zweite Magd läßt sich's nicht nehmen, den wartenden Aesop mit ähnlichen Schmähungen zu begrüßen. Endlich

---

[1]) „Über die Bücherillustration in den ersten Jahrzehnten des deutschen Buchdrucks." Vortrag, abgedruckt im 10. Jahresbericht der Gutenberg-Gesellschaft 1911 —

kommt er ins Haus. Das Ehepaar sitzt in der Stube. Der Bucklige tritt ein und bleibt ehrerbietig an der Türe stehen. Mit Abscheu wendet sich die Frau bei seinem Anblick weg. Dies letzte Bild ist es, das allein der Illustrator für die Geschichte bringt. Nicht die Begrüßung der Ehegatten, nicht die Begegnung der neugierigen Magd mit Aesop werden dargestellt; denn trotz ihrer Bildhaftigkeit sind sie für den weiteren Verlauf der Lebensgeschichte wesenlos. Eben der Augenblick aber, wo die Frau zum erstenmal den listigen Aesop erblickt, ist von entscheidender Wichtigkeit. In diesem Moment ersteht in der Frau der Abscheu vor dem Knecht und keimt in diesem die Verachtung für die Herrin. Dieser Augenblick ist so recht der Auftakt für die nun folgenden Szenen zwischen Herrin und Diener.

Lehrreich ist auch folgendes Beispiel: Xanthus geht mit Aesop zum Kräutereinkauf. Der Gärtner schneidet ab, was Xanthus begehrt, dieser bezahlt und wendet sich zum Gehen. Da bittet der Gärtner den Herrn, ihm noch die Frage zu beantworten, warum die wildwachsenden Pflanzen rascher wachsen als die sorgsam angebauten. Xanthus gibt eine Antwort. Aesop lacht herzhaft darüber. „Gib eine bessere“ meint Xanthus und als sich Aesop bereit erklärt, weist er den Gärtner auf dessen Klugheit. Als wesentlich an der ganzen Geschichte empfindet der Zeichner richtig die geistige Überlegenheit Aesops. Die drei Personen stehen nebeneinander. Aesop hat die abgeschnittenen Kräuter

in der Hand. Der Gärtner verharrt in ehrerbietig fragender Stellung, während der Herr auf den lächelnden Diener weist; „Der kanns Euch sagen."

Dieses distinguierende System wird nur manchmal durch kompletierende Momente gestört. Wo es zur Verständlichkeit nicht zu umgehen scheint, gibt der Zeichner räumlich oder zeitlich abliegende Objekte dem Bilde bei. Ein besonders auffälliges Beispiel sei hier angedeutet: Xanthus schickt Aesop weg, zu sehen, ob nicht zwei Krähen auf dem Baum säßen, Aesop kommt zurück, bejaht; der Herr geht hinaus und sieht nur eine; für die vermeintliche Lüge — die eine Krähe war eben weggeflogen — wird Aesop geprügelt. Inzwischen spricht ein Diener mit dem Herrn über die Mahlzeit. Dargestellt ist links der bucklige Dulder, den ein Knecht prügelt. In der Mitte Xanthus, auf den bereits der Diener wegen des Mahles zukommt. Auf dem Baume rechts sitzt der Vogel. Links fliegt der andere davon. — Die Szene läßt durchaus die Absicht erkennen, eine distinguierende Darstellung zu geben. Sie ist nicht kompletiert im Sinne einer in dieser Konstellation unmöglichen Szene, sondern konzentriert etwa im Sinne eines lebenden Bildes[1]).

Die kontinuierende Darstellung liegt dem Künstler ganz fern. In den Fabeln kommt sie vereinzelt vor. Wie weit sie da auf ikonographischer Tradition beruht, ist schwer zu sagen. In folgendem Falle etwa

[1]) Ähnlich fühlte vereinzelt auch der Boccaccio-Meister (Ceresbild).

möchte ich sicher den Grund in einer solchen sehen: Ein Fischer (fol. 193a) sitzt blasend auf einem Stein, um mit dem Schall der Töne die Fische anzulocken. Als das nicht gelingt, fängt er sie mit einem Netz. Letztere Handlung zeigt das Bild im Vordergrund. Dahinter fährt derselbe Fischer in einem Kahn und bläst in eine Schalmei. Solche Abweichungen vom Text — der den Fischer auf einem Stein sitzend schildert — fanden wir ja anderweitig in ikonographischer Übernahme begründet, indem die gleiche Szene anderswo mit anderem Texte verbunden war.

Als entscheidendes Resultat der Untersuchungen darf notiert werden, daß die distinguierende Handlung die durchgehends maßgebende ist[1]).

Und nun zu den stilistischen Eigentümlichkeiten, zunächst den figürlichen: Die Lebhaftigkeit des Lineaments bestimmt den Eindruck der Figuren. Die Konturen sind sehr geschmeidig, bald etwas ausquellend, bald sich einbiegend. Man kann nicht gerade von schwellenden Umrissen sprechen; denn sie sind immer gleichmäßig stark. Aber sie haben Elastizität. Dazu stimmt die Binnenzeichnung. Kleine Parallelschraffen etwa an einem langfallenden Mantel sind kurz, aber leicht, wie mit der Feder eingesetzt. Falten knittern sich zu freiem Gekräusel hackiger Strichelchen. Die fahrige Art etwa, wie bei einer Armbiegung der Ärmel geknickt wird, ist für dieses frische, nicht schema-

[1]) Man halte das Resultat dem der Boccaccio-Darstellung gegenüber.

tisierende Sehen charakteristisch. Der Grad dieser lebhaften Ausdrucksweise wechselt mit der Güte der Schnitte.

Man muß diese Eigenart der Zeichnung vorausschicken, wenn man die Eigenheiten der Formen kennzeichnen will; denn eines ist nur Vorbedingung oder Begleiterscheinung des anderen. Man sieht, wie die Bewegungen auf freimalerisches Sehen hin gegeben sind und wie nur einmal die Technik und fürs andere das Kleben an ererbten Typen den freien Fluß hemmt. Wie sich die Frau des Xanthus von Aesop abwendet, ist mit einer außerordentlichen Freiheit gesehen. Das Biegen des Oberkörpers in den Hüften, das Neigen des Kopfes und das Gestikulieren der Arme, endlich die Drapierung des Rockes — das ist alles im Sinne einer Natur-Skizze ohne jede Stilisierung von einem in sich sicheren Künstler gezeichnet. Das Maßgebende ist, daß die einzelnen Teile der Körper von einander unabhängig existieren und agieren. Beispiel: Aesop liegt schlafend unterm Baum. Der Kopf fällt leicht auf die Brust. Die rechte Hand liegt auf dieser. Das eine Bein ist sanft ausgestreckt, das andere leicht zum Knie gebeugt. Auf dem linken Oberschenkel ruht die linke Hand. Es ist eine ganz eigenartige Gelöstheit in diesem Körper. Eine weiche Fülle läßt ihn schwellen. Keine Straffheit, Gebundenheit ist in ihm. Die einzelnen Teile haben keinen Bezug zu einander. Die Stellung könnte leicht verändert werden. Es ist Zufall, daß sie eben die und keine

andere ist. Und was für alle Figuren charakteristisch ist, die Bewegung, sie ist auch in solch einer Liegefigur noch fühlbar. Sie bringt durch ihre Zufälligkeit den Eindruck des Sichveränderns. Diese Fähigkeit, sich zu bewegen, ist den Figuren als eine innere Kraft eingegeben. Man nehme, um noch ein paar Beispiele zu nennen, den Vogler fol. 136a, den Mann mit der Keule fol. 151a, den Fischer fol. 193a, den Pilgrim fol. 221b, den brotessenden Bauern fol. 241a, und man erkenne aus diesen keineswegs durch die Situation starkbewegten Figuren, wie viel Schnellkraft, wie viel Möglichkeit zu agieren in diesen Körpern steckt.

Die Köpfe sind durchschnittlich breit. Trotz der spärlichen Zeichnung des Gesichtes wird dieses durch die lockere und sichere Markierung des Notwendigen sprechend. Das Haar ist in flotten kleinen Strichen zu leichten Locken gezeichnet. Breit und voll wirken auch meist die Körper; die Kleider umhängen sie lose. Besonders charakteristisch ist auch das häufige lose Drinstehen der Beine in weiten faltigen Stiefeln.

Die Männer sind fast durchgehends bartlos, von derbem Gesichtschnitt und kurzem Lockenhaar. Dazu kommt ein seltener und in dieser Form neuer Typus[1]) des bärtigen Mannes. Man besehe hiefür die beiden Alten auf fol. 236b oder den König auf fol. 239a. Die Barthaare fließen in weichen Wellen. Die etwas herabgezogenen Mund-

[1]) Vorgebildet im Zamorensis s. S.

winkel bestimmen den ersten Eindruck. Wir haben es hier mit einer Art Antizipation zu tun. Solche Köpfe werden in den 80er Jahren allgemein.[1])

Ein Typ für sich, ebenfalls auf viel spätere Bücher[2]) weisend ist der Jüngling mit den Schulterlocken. Man vergleiche den auf fol. 118b. Er hat einen Reif über den Kopf gelegt. Sein Körper ist schlank, das Wams vorn offen: er trägt spitze Schuhe.

Den Mann mit dem langen umgegürteten Mantel darzustellen, ist äußerst beliebt. Es kommt dabei zu einer fast schematisch sich wiederholenden Stehfigur. Meist steht der Mann im Profil, den Oberkörper in dreiviertel gegen den Beschauer gewendet. Der Kopf ist etwas gezwungen nach oben gedreht. Die Armhaltung ist ungefähr horizontal mit leichten Modifikationen, die der Redegestus bedingt. Der Mantel hängt nüchtern herunter. Ein paar Vertikalen geben den Gewandfall an. Dazu kommen ein paar Streifen von kleinen Schraffen. (Vgl. fol. 27b, 48a, 130a, 239a.) Daneben kann man auf das kurze, gegürtete Männerkleid hinweisen, welches nicht immer gleich gebildet ist, als bleibende Eigenschaften aber das lose Hängen, die Gürtung und die Länge bis etwa zur Mitte der Oberschenkel hat; die Beine sind also fast ganz frei. (z. B. fol. 136a, 193a, 221b, 241a.)

---

[1]) S. z. B. Lirar's Chronik.

[2]) Man denkt an die Junker in Basler Arbeiten der 90er Jahre oder an solche in Nürnberg (Schedels Chronik).

*

Ein weiteres Eingehen auf Einzelheiten dürfte ermüdend und wenig zweckmäßig sein. Das Wesentliche liegt ja in diesen Holzschnitten nicht an dem einzelnen Motiv, sondern in dem Puls, der die Figur erfüllt, in der Frische der Gesamtbeobachtung, in der Gelöstheit des Körpers und der momenthaften Zufälligkeit der Bewegungen. Eine Schwierigkeit würde es daher auch sein auf die Gestaltung der verschiedenen Tiere einzugehen. Für sie gilt im wesentlichen, was eben von den menschlichen Gestalten gesagt wurde. Fast ohne Ausnahme sind sie sprechende Zeugen für die reine Naturerfassung des Zeichners. Der Löwe ist noch etwas in der Stilisierung befangen. Aber sonst herrscht überall die Kraft der Naturskizze.

Für den Innenraum ist der Horizont ziemlich hoch genommen. Die Bodenbegrenzungslinie ist etwas über $^2/_3$ Bildhöhe eingezogen. Sichtbar ist die Hinterwand bis zum Bildrand, der sie überschneidet, und die eine Seitenwand. Über dieses Schema wird noch zu reden sein[1]).

Im Aesop tritt nun ein neues Element in den Vordergrund des Interesses: die L a n d s c h a f t. Schon das Auftreten dieser Landschaft ist bedeutsam. Geringe, landschaftliche Andeutungen kannte der Boccaccio, da, wo es auf Charakterisierung einer solchen unbedingt ankam. Um ihrer selbst willen war sie nie gegeben worden. Ja, man stellte, wenn es anging, die Figuren ganz ohne landschaftliche

---

[1]) Vgl. später S. 62.

Orientierung vor die weiße Fläche. Blättern wir nun im Aesop über die vielen Landschaften hin, so könnten wir denken, der Text fordert solche in eingehender Weise. Keineswegs. Das Verhältnis von Text und Darstellung ist ein anderes geworden. Im Text wird nur die Szene der Tiere erzählt. Die Landschaft ist freikünstlerische Erfindung des Zeichners. Er gibt nach selbständigem Gutdünken der Szene eine Folie. Damit ist etwas Neues für die Ulmer Buchillustration gewonnen.

Gleich die erste Fabel bietet ein Beispiel für die neue Landschaftsdarstellung. Im Vordergrunde steht der Hahn vor der Perle. Durch den Text erläutert, wäre das Bild damit verständlich. Nun wünscht der Künstler aber eine räumliche Umgebung für seinen Hahn und er erdenkt jene reizende kleine Gartenidylle mit einem strohgedeckten Häuschen, mit einem Garten, den ein Lattenzaun umgrenzt und mit Hügeln und ein paar Bäumen im Hintergrunde.

Oder man lese die kleine Geschichte vom blasenden Fischer (fol. 139a). Sie genügt dem Zeichner zur Anregung jene wohlige, kleine Landschaft mit Wasser, Bergufer, Felsen und Bäumen zu erfinden.

Um nur noch ein charakteristisches Beispiel anzuführen, verweise ich auf die Fabel von der Ameise, die im Sommer gesammelt und der Grille, die nur gesungen hat. Der Weg mit den anstoßenden Wiesen, die trefflichen Felsen, der pittoreske, riesige Baumstumpf und die Häuser und

Türme im Hintergrund ergeben ein Landschaftsbild von reicher Erfindung.

Wie weit die szenische Erfindung der Landschaft dem Aesopmeister allein zuzuschreiben ist, kann nicht ohne weiteres festgestellt werden. Wir haben ja gesehen, daß für einige Darstellungen ikonographische Vorbilder nachweisbar sind. Etwa die Erfindung des Taubenschlages stammt nicht erst vom Ulmer Meister. Wir kennen denselben aus dem clm 4409, aus dem cod. Pal. germ 314 sowie aus der Bamberger Ausgabe von Boners Edelstein. Ob für viele Bilder ikonographische Landschaftsteile überliefert waren, ist nicht sicher[1]); aber es kommt auch für unsere Landschaften kaum in Betracht; denn das Massgebende an ihnen ist ihre künstlerische Ausführung, die Knappheit der Ausdrucksmittel, die leichte und doch völlig bewußte Gruppierung; die Raumillusion und die ganz neue Naturbeobachtung. Es scheint mir mit Nachdruck daraufhinzuweisen nötig, daß hier zum erstenmal in deutschen Buchillustrationen eine intime, um ihrer selbst willen gesehene Landschaft auftritt; man neigte stets dazu, die Lirarsche Chronik[2]) der 80er Jahre als grundlegend für die naturalistisch gesehene Landschaft im deutschen Buchholzschnitt zu nehmen. Ich glaube, wir müssen

[1]) Es könnte sich nur um gewiße Teile, ein bestimmtes Haus, einen Baumtyp oder dgl., keineswegs um völlig übernommene Landschaften handeln.

[2]) Zur Abhängigkeit dieser Bilder von cgm 436. vgl. Baer S. 143 ff.

viel eher dem Aesop diesen Ruhm zusprechen. Hier erscheinen reine Naturausschnitte in künstlerisch schlichter und doch reicher Gestaltung. Hier zum erstenmal paart sich frische Beobachtung mit technischer Souveränität.

Gehen wir näher auf die Mittel ein, so staunen wir zunächst über die Schlichtheit derselben. Eine Terrainlinie schließt die Szene nach hinten ab. Aber die Linie hat starke Ausdruckskraft. Ein paar Schraffen am Boden und ein richtig erkanntes Aufstellen der Figuren: die räumliche Illusion ist erreicht. Wenig sichere Striche bringen Modifikationen: Berge, Flüße, Wege. Charakteristisch ist der Sinn für Geschlossenheit. Man strebt sozusagen nach Gleichgewicht im Bilde. Rechts ragt eine Hütte in die Höhe. Da wird nun am linken Bildrand ein etwa gleich hoher Baum gepflanzt um ein Gegengewicht zu bilden. Einer Figurengruppe in der linken Bildhälfte setzt man einen etwa gleichwertigen Bergkomplex in der rechten Bildhälfte entgegen. Nach oben liegt dann die Grenze der Objekte auf einer gedachten Horizontalen oder diese wird noch eigens betont durch einen Vogel mit ausgespannten Flügeln oder dgl. Baumkronen, Felskulissen, Hügelspitzen erscheinen oft nur als Ausgleich der Ponderation, einem bestimmten Objekt gegenübergestellt. Das Gerüste des Bildes, wenn ich so sagen darf, ist fühlbar.

Und nicht nur das Zusammenhalten des Bildes in der Fläche haben diese Hügel, Bäume und Felsen zu besorgen, sie haben als Kulissen besondere

raumbildende Funktionen. So aufdringliche Mittel wie das scharfe Diagonalen-Überschneiden im Boccaccio gibt es im Aesop nicht. Bewußt aber diskret werden die Objekte zur Distanzbildung verwandt. Eine in die Vorderebene gestellte große Bergkulisse treibt sogleich die ganze übrige Landschaft stark in die Tiefe. Gerne stehen Felsen in einem deutlich markierten Mittelgrund, die das Davor und Dahinter sofort klar scheiden. Und wie gar Bäume in verschiedene Bildebenen verschieden groß aufgepflanzt werden, erinnert in seiner theoretisierenden Klarheit an ganz klassische Mittel der Tiefenabstufung.

Sehr charakteristisch ist das senkrechte Abfallen der Berggewände und das Überhängen der obersten Partie, wie auch die senkrechten Striche zur Teilung des Berges. In alledem ist die Struktur der Berge aus Lirars Chronik vorweggenommen.

In der Baumzeichnung fällt zunächst ein Typ auf: es ist der völlig unbelaubte, kümmerliche Stamm mit ein paar kahlen Ästchen. Die letzteren sind gerne überkreuzt. Die sehr markante Form kehrt oft wieder.

Bei den Bäumen mit Kronen sind insbesondere zwei Typen zu unterscheiden. Der eine hat eine Krone mit sorgfältig gezeichneten ovalen Blättern, deren Mittelrippe meist sichtbar ist. Das System dieses Blattbaumes[1]) ist nicht neu.

---

[1]) Vgl. Ignaz Beth; „Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts.“

Die zweite Gruppe ist von einem ganz anderen, neuen Geist erfüllt. Eine Anzahl flott hingezeichneter Häckchen bildet die Laubkrone. Diese skizzenhafte Art gewährt mannigfache Variationen und ist für die Baumentwicklung in den Ulmischen Illustrationen grundlegend. Die Sträucher folgen dem gleichen Prinzip. Entsprechend der allgemeinen Auflockerung werden jetzt auch viel dünnere Stämmchen beliebt. Blatt- und Laubbaum kommen bisweilen nebeneinander auf einem Bilde vor. Zur Fabel von der Tanne und dem Rohr ist eine Tanne vortrefflich gezeichnet. Diese Art Etagen von Ästen über einander aufzubauen ist später ebenfalls von der Lirarschen Chronik übernommen worden.

Wie die Baumhäckchen, so sind auch die Strichelchen für das Gras nicht sorgsam schematisch, sondern flott improvisierend gegeben. Des öfteren kommen lanzettförmige Gräser und einzelne Blumen vor. Bemerkenswert ist die Rebenbildung. Trotz des Strebens nach natürlicher Erscheinung sind die Stengel mit den Trauben zu einer ornamentalen Volute gebogen.

Diese mit wenigen Worten besprochene Landschaft sichert dem Ulmer Aesop eine höchst eigenartige Stellung in seiner Zeit. Man vergegenwärtige sich den Buchschnitt der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts und man wird nirgends Gleichwertiges finden.

Wenn jetzt von der künstlerischen Bedeutung des Aesop die Rede sein wird, so sollte eigentlich ein Absatz über die Zusammengehörigkeit oder Nichtzusammengehörigkeit der einzelnen Schnitte vorangehen. Nun ist es ein schwierig Ding mit den Fragen: hat alle Stöcke ein Meister gezeichnet und waren mehrere Ausarbeiter am Schnitt tätig? Oder sind mehrere Künstler anzunehmen? Eine völlig genügende Antwort ist darauf kaum zu geben. Die Verschiedenheit der Schnitte, über welche zunächst nicht diskutiert zu werden braucht, hat offenbar an verschiedene Hände denken lassen. Das geht aus der Beschreibung hervor, die das Buch im Katalog der Sammlung Pierpont Morgan erfuhr oder auch aus den freilich sehr knapp gehaltenen Äußerungen Flechsigs. Meiner Ansicht nach sind die Unterschiede stets derart, daß sie einerseits durch verschiedene ausführende Hände, anderseits durch die immerhin in Betracht zu ziehende lange Dauer der Arbeit erklärt werden können. Sicher ist nicht an zwei oder mehrere prinzipiell von einander abweichende Zeichner zu denken. Selbst wo uns einmal etwa eine Figur eines Bildes von anderen stark sich zu unterscheiden scheint, spricht ein landschaftliches Moment für Zusammengehörigkeit. So daß ich als These aufstellen möchte: die künstlerische Oberleitung der Aesopzeichnungen ist eine einheitliche.

Versuchen wir nun die künstlerische Stellung des Aesop in Ulm näher zu fixieren, so ist zunächst festzustellen, ob er sich aus der lokalen

Tradition heraus denken läßt; d. h. ob wir Beziehungen zum Boccaccio zu erkennen vermögen. Wir haben den gesunden Naturalismus als primäres Moment für den Aesop festgelegt. Wogegen wir im Boccaccio von altertümlichem Stilisieren sprachen. Nun kann ja der Künstler des Aesop von vorneherein mit einem völlig anderen Temperament an die Arbeit herangetreten sein und braucht keine enge Wesensverwandtheit mit dem Boccaccio-Zeichner zu haben; aber zweifellos müßten gewisse Merkmale die heimische Tradition erkennen lassen; wenn nicht anders die Holzstöcke von Zainer importiert waren. In der Tat nun scheint mir durch wiederkehrende Motive, welche für den Boccaccio unbedingt maßgebend waren, die Entstehung des Aesop in Ulm gesichert zu sein. Einen starken Beweis erblicke ich in dem völlig übereinstimmenden System des Innenraums. Der Boccaccio hatte eine ebenso eigenartige wie glückliche Lösung gefunden; er gab einen Raumausschnitt, so daß der Boden in starker Aufsicht erscheint, nur eine Seitenwand und ein Stück Rückwand — meist mit Fenster — sichtbar ist und diese in ca. $^2/_3$ Höhe vom Bildrand begrenzt werden. Die Figur kann auf diese Art ihre Größe in Bildhöhe beibehalten[1]. Mit genau denselben Mitteln nun konstruiert der Aesopmeister seine Räume. Ein Zimmer hier oder das bekannte der Sapho im Boccaccio gleichen sich im System aufs Haar. Diese individuelle Art der

---

[1]) s. S. 19.

Innenraumzeichnung dürfte also in Ulm Tradition gewesen sein.

Von Einzelfiguren erwähne ich zunächst den immer wiederkehrenden Mann mit dem langen Mantel, in Schrittstellung, eine horizontale Geste mit dem Unterarm ausführend. Er kommt entsprechend im Boccaccio vor. Man mache die Probe, in dem man den Richter der Lena (Bocc. 72 b) und den reichen Bürger (Aesop 239 a) gegenüberstelle. Den Mantel um die Hüften mit einem zusammengerollten Tuch gerafft, trägt Tiberius (B. 117 b). Er hat die Krone auf, das Szepter in der Hand, den Arm zum Reden erhoben. Nectanabus (A. 56) ist die getreue Wiedergabe dieser Gestalt. Die früher behandelten charakteristischen Gegenbewegungs-Figuren des Boccaccio, des Aegisth (B. 46 b) und anderer, sind die unverkennbare Grundlage zu einer Figur wie der des Zöllners im Aesop (A. 244 a). Man betrachte den Ritter zu Pferd, (A. 186 a), seine Körperdrehung und das Umblicken des rückwärtsgewandten Kopfes. Die Rechte hält den Zügel. Die Linke ist zur Rede erhoben. Am Pferde ist die stolze Beugung von Hals und Bein zu beachten. Schlagen wir jetzt im Boccaccio den Jason auf (fol. 22 b), so finden wir, daß unser Ritter dessen getreues Spiegelbild ist, daß er bis auf die Kopftracht mit ihm übereinstimmt. Von einem allgemeinen Typ kann hier nicht mehr die Rede sein. Die Zeichnung ist ohne Kenntnis des Jason nicht denkbar. Nur sind die Formen der stilistischen Wandlung entsprechend

aufgelockert. Die gelungene Erfindung des Kindes, das sich beim Spielen nach der Mutter umschaut (A 202 b) ist uns aus dem Boccaccio her auch bekannt. Dort fanden wir das Motiv bei dem Söhnchen des Coriolan (fol. 77 a). Die sich leicht in den Hüften drehende, den Kopf ins Profil rückgewendete Frau, die dem Beschauer den Rücken kehrt, (A 256 b) ist uns von der Kassandra her bekannt (B 45 b). Bei diesen Beispielen lasse ich es bewenden. Es mag zur Genüge gezeigt sein, daß außer der wörtlichen Uebernahme des Innenraumes, der in dieser Form einzig und allein im Boccaccio vorkommt, auch Übernahmen von figürlichen Motiven die Tradition des Ulmer Boccaccio erkennen lassen. Hinsichtlich der Landschaft lag uns bekanntlich im Aesop etwas ganz Neues vor. Um so interessanter mag es sein, daß die so völlig anders gestaltete Landschaft des Aesop auch nicht frei von Reminiszenzen an die Landschaftsmotive des Boccaccio ist. Der Baum, an dem Kleopatra hängt (B fol. 86 a) ist nichts anderes, als das Vorbild zu unserem Aesop-Baum, den wir als den kümmerlichen Stamm ohne Zweige und Laub, mit nur wenigen Aststümpfen vielfach finden. Das Bäumchen auf dem Ceresbilde ist schon die erste Form des Laubbaumes, dessen charakteristische Form im Aesop dann nur noch viel lockerer wird. Vom gleichen Bilde her kennen wir auch schon das Häuschen mit dem Mühlrad, das der Aesopmeister in eine Landschaft (fol. 173 b) gesetzt hat.

Mit diesen Untersuchungen scheint es mir erwiesen, daß Fäden vom Ulmer Boccaccio zum Aesop führen, daß etwas wie lokale Tradition in dem zweiten Werke fühlbar ist. Gleichviel zunächst, ob es ein einheimischer oder zugewanderter Meister war, der den Aesop künstlerisch leitete, er vertrat in verschiedenen Punkten das Erbe des Boccaccio. Freilich sah der neue Meister die Dinge schon unter einem wesentlich anderen Sehwinkel und wir wollen im folgenden die Abweichungen in Darstellung und Stil festzustellen versuchen.

Halten wir die Darstellungsweisen der beiden Werke nebeneinander, so finden wir prinzipielle Verschiedenheit. Im Boccaccio waren wir zum Resultat gekommen, daß die kontinuierende Darstellung einen breiten Raum einnimmt. Im Aesop stellten wir als die durchaus herrschende die distinguierende fest. Nun ist das Verhältnis keineswegs so zu denken, daß in der Mitte der siebziger Jahre ein plötzlicher Umschwung im Prinzip der Szenengestaltung eintrat. Die distinguierende Darstellung kommt nicht jetzt auf und die kontinuierende war nicht vordem die allein maßgebende. Aber es bleibt ungemein charakteristisch, daß im Boccaccio die kontinuierende Bilderzählung überhaupt noch möglich war. Sie war möglich, ebenso wie gewisse Stilisierungen oder wie Spruchbänder möglich waren. Und so wird uns jetzt der Boccaccio nicht so sehr als Beginn einer neuen Illustration erscheinen, als vielmehr wie eine letzte Blüte einer Kunst, die sich überlebt hat. Dagegen stimmt

die distinguierende Tendenz im Aesop durchaus zu seinen in jeder Hinsicht — für damalige Verhältnisse gesprochen — modernen, auf den kommenden Stilcharakter weisenden Ausdruckswerten.

Gegen den Boccaccio gehalten, ist im Aesop alles gelöster, freier, natürlicher. Dieser Auflockerungsprozeß geht konsequent durch die Auffassung und Gestaltung der Körper und Köpfe, der Gewänder, der Landschaft und der Tiere. Wir haben bei Besprechung des Boccaccio ausführlich von der außerordentlichen Prägnanz der figürlichen Silhouette gesprochen. Die Drehungen und Beugungen der Körper waren in bestimmte Formeln gefaßt. Jetzt haben wir, — auch da, wo die Boccaccio-Typen noch erkennbar sind, — eine völlig andere Formensprache. Die Konturen sind nicht mehr in der altertümlichen Strenge gezeichnet, sie haben nie mehr jene ornamentale Eigenexistenz. Sie gleiten dahin, sind differenziert, biegen aus und ein, alles mit Leichtigkeit. War im Boccaccio das Haften am Technischen noch fühlbar, so gleicht der Kontur jetzt garnicht mehr einer auf Holzschnitt berechneten Linie, sondern einem mit geläufiger Hand hingezogenen Strich eines Stiftes oder einer Feder. Die Bewegungen sind nicht jene typisch-stilisierten, sondern scheinen natürlich-zufällig. Hätte man bei einer Boccacciofigur einen erhobenen Arm in andere Lage bringen wollen, so hätte man den ganzen übrigen Körper verändern müssen. So durchgängig war der rhythmische Fluß. Jetzt kommt es nicht darauf an,

eine Hand etwas höher oder tiefer zu heben, den Kopf ein wenig mehr oder weniger zu neigen — die Figur ist auf keine bestimmte Ponderation berechnet, sie ist als momentane Improvisation erfunden. Wenn sich gewisse Figuren im Aesop öfters wiederholen, so ändert das nichts an dieser Tatsache; denn der immer wiederkehrende Typ hat an sich die natürliche Freiheit.

Die geschmeidige Umrißzeichnung, wie die Frische der Zeichnung überhaupt, läßt, wie wir früher schon sahen, eine starke Ausdruckskraft zu; in dieser Hinsicht bleibt der Boccaccio natürlich weit zurück. Eine in Ruhe verharrende Gestalt, wie z. B. der schlafende Aesop (A 28) hat noch weit mehr Puls und entsprechende Lebendigkeit als ein leidenschaftlich agierender Mann aus dem Boccaccio, der in schönliniger Stilisierung stecken bleibt. Ich brauche das Einzelne nich zu wiederholen und weise an dieser Stelle nur noch auf den Unterschied der Köpfe im Aesop mit den weit weniger beweglichen Gesichtern des Boccaccio[1]).

Die Figuren können noch im einzelnen auf die allgemeine Lösung angesehen werden; es ist ein schönes Beispiel konsequenter Entwicklung, wie parallel der Lösung des Konturs, der Verlebendigung der Bewegung und der Steigerung des Ausdrucks die Figuren selber gewissermaßen aus ihrem beengten Dasein in eine freiere Form flüchten.

---

[1]) Eine Portraitfigur wie die des Aesop auf dem Titelblatt wäre für den Boccaccio schlechterdings unmöglich.

Die Körper im ganzen und die einzelnen Glieder sind breiter, lebensfähiger, sie sind nicht mehr in die Gewänder eingeschnürt wie im Boccaccio. Im Boccaccio straffte sich das Kleid über der Brust der Frauen und schloß mit einem engen Gürtel an die Taille an. Jetzt ist, wo auch die gleiche Tracht herrscht, das Kleid viel stofflicher, entwickelt sich selbständiger, ist nicht mehr so fest an den Körper gepresst. Wo es im Boccaccio in stofflicher Fülle fiel, war es im Sinne einer bestimmten Drapierung. Jetzt fällt es in natürlicher Masse. Überhaupt haben alle Kleider etwas Breites, Aufgelockertes. Die langen Mäntel fallen lose herunter. Man fühlt nicht mehr so unmittelbar den Körper darunter. Das organische Fühlen für die Gelenke ist im Vergleich zum Boccaccio flau. Dieser hatte sich immer Rechenschaft gegeben, wie etwa ein Arm aus der Schulter herauswächst. Jetzt gehen diese festen Punkte etwas verloren. Wiederum überwiegt der frische Eindruck des Gesehenen die frühere typische Korrektheit.

An die frappante Darstellung der Landschaft braucht hier nur noch einmal erinnert zu werden. Sie ist gerade in diesem Zusammenhang verständlich; als eine Parallelerscheinung zu der Vernatürlichung in Darstellung und Form der Figuren. Sie soll uns ein letzter und stärkster Beweis sein für die Tatsache, daß im Aesop ein vom Boccaccio vollkommen abweichendes Naturgefühl herrscht.

Erinnern wir uns nun der erstgewonnenen Tatsache, daß der Aesop nicht denkbar ist ohne

Kenntnis des Boccaccio, daß untrügliche Zeichen ein Fortleben bestimmter Motive des einen im anderen Buche dartun, und halten wir das neue Resultat dagegen, daß ein gänzlich veränderter Sinn die Dinge der Natur zu sehen und zu gestalten im Aesop waltet — so drängt sich die Forderung nach einer Erklärung für die rasche Stilwandlung in den Vordergrund des Interesses. Für den Boccaccio haben wir das Datum 1473 anzunehmen. Das Erscheinungsjahr des Aesop darf, wie wir früher[1]) sahen, nicht über 1477 hinausgerückt werden; so daß eine Zwischenzeit von 3—4 Jahren anzunehmen ist. Sollte es nicht möglich sein, für diese Jahre ein Werk zu finden, das uns den weiten Abstand vom Boccaccio zum Aesop überbrücken hilft? Wie mir scheint, besitzen wir solch ein stilistisches Zwischenglied in dem reich illustrierten Rodericus Zamorensis[2]) ‚Das Buch genannt der Spiegel des menschlichen Lebens'.

Wir müssen bei diesem interessanten und in der Kunstliteratur nur vorübergehend genannten Buche einen Augenblick verweilen. Das Buch ist weder datiert, noch enthält es eine Ortsangabe. Die frühere lateinische Ausgabe des Buches, welches in Augsburg bei Zainer herauskam, ist unillustriert. Irrtümlicherweise wurde das Datum 1471 bereits für die illustrierte angegeben. Tatsächliche Auf-

[1]) s. S. 39 u. 40.
[2]) H * 13948 Schr. 5102.

schlüsse gibt uns die deutsche Ausgabe selber. Ihr Übersetzer und Bearbeiter ist kein anderer als der Ulmer Stainhôwel. Er schickt dem Buche eine habsburgische Genealogie voraus und bei dieser Gelegenheit wird von einem Ereignis aus dem Jahre 1475 gesprochen. Schon Heinecken[1]) hat diese Stelle gelesen und die Zahl als terminus post quem benützt. Freilich muß zugegeben werden, daß an dieser Stelle irgend eine Verstellung des Textes sitzen muß, weshalb die Zahl nicht ganz zuverlässig erscheint. Es wäre nach dieser Angabe Maximilian — der spätere Kaiser — 1459 geboren, im Jahre 1475 „getauft" worden. Doch kann die Datierung noch auf anderem Wege gestützt werden. In der Münchner Hof- und Staatsbibliothek befindet sich im cgm 1137 die eigenhändige Niederschrift der Steinhôwelschen Übersetzung. Diese Übersetzung hat Stainhôwel am Schluß mit folgendem Kolophon versehen:

Geendet uff samstag vor dem suntag letare
an̄o dn̄i 1474 p hainrūm stainhöwell doctorem[2]).

Dazu paßt vorzüglich, was der Herausgeber in der Widmung an den Herzog Sigmund von Österreich — diese fehlt in der Handschrift noch — schreibt: „und hab etliche lateinische Büche zu teutsch gebracht und allerletscht das Büche johannis boccacij von den claren frauwen." Wir wissen, daß

[1]) „Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen" 1786 S. 251 ff.

[2]) Im Katalog der Hss der Staatsbibliothek München ist für die Hs irrtümlich das Datum 1471 angegeben.

*

dieses 1473 datiert ist. Negativ können wir daraus entnehmen, daß die Herausgabe des Zamorensis noch vor die Aesop-Übersetzung fällt; wir haben also guten Grund mit der Datierung des „Spiegels des menschlichen Lebens“ nicht viel vor und noch weniger nach 1475 zu gehen. Daß das Buch in Augsburg erschienen ist, steht nicht im Zweifel. Es ist mit der Type Günther Zainers gedruckt. Was aber nun die Illustrationen betrifft, so fallen diese aus dem Augsburger Stil der siebziger Jahre durchaus heraus. Zwischen 1470 und 1480 gab es ja in Augsburg eine reiche Entfaltung des Buchschmuckes. Aber künstlerisch stehen alle diese Werke auf einem minderen Niveau und es ist kaum begreiflich, wie nach dem raschen Aufschwung, den die Buchillustration in diesem Jahrzehnt anderswo — am nächstliegenden in Ulm — genommen hatte, Augsburg um 1480 noch immer minderwertige Schnitte aus dem Beginn der siebziger Jahre abdrucken konnte. Als Hauptmerkmal dieses Stiles möge noch einmal[1]) die Gedrungenheit der Figuren genannt sein. Der Kopf sitzt ohne Hals auf dem Körper. Das Verhältnis des ersteren zu der Körperlänge ist manchmal = 1 : 4. Die Köpfe sind sehr derb gezeichnet. Überhaupt ist Plumpheit und Mangel an Gefühl für Form stets herrschend. Wie die Figuren unförmig, so sind die Räume ohne klare Vorstellung gegeben. Charakteristisch für die Technik sind ziemlich weit voneinanderstehende

---

[1]) Vgl. das im Abschnitt über den Boccaccio vom Alexander des Eusebius-Hartlieb Gesagte (S. 30).

starke Parallelschraffen. Gewisse Schraffenkonstellationen wiederholen sich schematisch. — In dieser gleichartigen Produktion steht in der Mitte des Jahrzehnts der illustrierte Zamorensis als ein Fremdling; weder erklärbar aus den vorangehenden Augsburger Schnitten, noch auf die späteren entscheidend einwirkend. Waren die Stöcke von außen herbezogen? 1479 befanden sie sich noch in Augsburg. In diesem Jahre gibt Bämler das Buch mit den Abdrücken nach den gleichen Stöcken heraus.

Im Zamorensis heben sich deutlich zwei[1]) ganz verschiedene Zeichner der Holzschnitte voneinander ab. Unter den 55 Textillustrationen gehören 13 einem außerordentlich scharf sich abhebenden Meister an. Einer dieser Holzschnitte kommt doppelt vor. Der abweichende Meister hat also 12 Stöcke geliefert. Diese sind abgedruckt auf den Blättern der alten Foliierung: 1 a, 3 a, 8 a, 9 a, 48 b und 65 b (der gleiche Stock) 50 b, 53 a, 63 b, 65 b, 66 b, 69 a, 83 a, 99 b. Der Zeichner dieser Stöcke ist von charakteristischem Gepräge. Seine Figuren sind weniger fleischgebildete Körper als lineare Schemen. Arme und Beine bewegen sich heftig in den Gelenken, Falten fließen zu Boden, flattern im Wind. All dieses ist gleichsam unkörperlich, lebt nur seine Existenz als eine beinahe nervös zu nennende Konstellation von Strichen. Man sehe die seltsame Ringergruppe. Diese spindeldürren Figuren sind

[1]) Der „Stammbaum" ist vielleicht von einer dritten Hand, die dem Boccaccio noch näher steht als der Hauptmeister.

eher Drahtpuppen als Menschen. Aber sie sind ganz auf momentane Bewegung gesehen und höchst sicher konturiert. Der Schnitt auf fol. 3 a vergegenwärtigt sehr gut dieses Element äußerster Beweglichkeit. Mit einer Lösung der Glieder, gleichsam einer Aufgabe aller körperlichen Konsistenz sind diese dünnen Gestalten in sich ganz Bewegung. Der sinkende Herrscher streckt einen Arm nach rechts. Der andere hängt links senkrecht hinunter, der Kopf sinkt, die Beine neigen, biegen sich, brechen. Das ist kein Körper, der umsinkt; sondern das ist nur noch eine Formel für „das Umsinken". Der Nebenmann schlägt mit den Armen um sich, die Beine zappeln dazu. Auch ruhige Stehfiguren oder Sitzende sind wie in Spannung. Dabei sind immer die dünnen Körper, vor allem die Beine bemerkenswert. Die Magerkeit lebt auch in den Köpfen. Diese knochigen Gesichter mit dem eckigen, vorgestellten Kinn sind unverkennbar. Die Kleider fallen meist gerade herunter. Dieser Fall wird sehr charakteristisch durch eine Anzahl dünner, langer, senkrechter Parallelen markiert. Gibt es einmal eine breite Faltendrapierung wie bei dem windgeblähten Mantel des Schäfers, dann ist sie eine malerisch gestaltete Fläche, von regellosen Faltenstrichen belebt. Die Regellosigkeit von Faltenstrichen, die Fahrigkeit der Zeichnung überhaupt ist ein technisches Charakteristikum dieser Schnitte. Manchmal ist der Eindruck eines Gekritzels mit der Feder nicht abzuweisen. Gerade in dieser Art, wie Köpfe, Bärte,

Körper und Gewandstücke mit ganz eckigen, zuckenden Linien gebildet werden, trennt sich der Meister auch weit von den Schnitten seines Kollegen. Wie das Laub von Bäumen mit nachlässig hingezeichneten Hackenstrichen gegeben ist, das entspricht durchaus dem eben Gesagten. Wir können abschließend sagen, daß sich die Form mit der Technik in dem Bestreben trifft, Flüchtigkeit, vibrierende Bewegung zu erzeugen.

Was von diesem Meister kurz charakterisierend gesagt wurde, hat weder mit dem Stil der Augsburger noch mit dem der Ulmer Holzschnitte etwas zu tun. Das ganze Temperament weist über die schwäbischen Grenzen hinaus. Nun ist mir aber auch außerhalb der Holzschnittproduktion in Schwaben eine gleichzeitige Parallele aufzuzeigen nicht möglich. Trotzdem aber glaube ich mit einiger Wahrscheinlichkeit die Quellen dieses Stils am Mittelrhein annehmen zu dürfen. Hier wenigstens kann man einzig und allein die Fortentwicklung dieser Stilelemente verfolgen. Von der Entwicklungsstufe der mittelrheinischen Kunst um 1470 haben wir kein klares Bild. Sind diese Verhältnisse erst einmal geklärt, so wird man eine Erscheinung wie den Hausbuchmeister nicht mehr als eine spontan auftretende singuläre Persönlichkeit betrachten, sondern als logisch hervorwachsend aus einem Kreise bodenständiger Entwicklung. In einem Werke, das erst nach 1490 in Mainz herauskam, in der ‚Chroneken der Sassen‘, sind zwei Schnitte, eine Kampfszene und eine Kaiserallegorie.

Diese Bilder scheinen mir wie die natürliche Folge der besprochenen Zamorensisschnitte. Die Ringergruppe des Zamorensis findet kaum eine bessere Parallele als in den Kämpfern des Schlachtbildes und die Kaiserallegorie zeigt jene schemenhaften Körper, grotesken Figuren und eine sehr ähnliche Technik. Verwandte Stilelemente weist dann eine Reihe von Schnitten in „Petrus de Crescentiis, libri commodorum ruralium . . .“ auf und selbst im „Spiegel der menschlichen Behaltnis“ finden sich Stilanklänge. Letztere beiden Bücher sind bei Peter Drach in Speier erschienen.

Nun ist für diese drei Bücher gelegentlich der Name des Hausbuchmeisters in Vorschlag gebracht worden[1]. Ich will aber nicht etwa dessen Namen auch auf den Zamorensis übertragen; vielmehr möchte ich mit Nachdruck diese Benennung ausschalten. Es handelt sich keineswegs um eine enge Verwandtschaft mit dem „authentischen“ Werk des Hausbuchmeisters. Vielmehr mögen diese geschnittenen Zeichnungen ein Glied eines Kreises sein, dem der Meister des Hausbuchs entwuchs.

Wenden wir uns nun zu der größeren Gruppe der vom Meister A — so sei er kurz betitelt — abweichenden Schnitte im Zamorensis, so brauche ich zuerst kaum mehr zu wiederholen, daß sie mit den Holzschnitten der Augsburger Offizinen ebenfalls nichts zu tun haben. Sofort aber ergibt sich schon rein äußerlich der Gedanke an den Ulmer

[1]) Baer a. a. O. und Flechsig a. a. O.

Boccaccio. Abgesehen von dem ungefähr entsprechenden Format fallen sogleich die Ähnlichkeiten der wohlgebildeten Proportionen auf. Bei näherem Zusehen findet man viele Beziehungen. Den Mann mit dem Schultermäntelchen (fol. 13b) kennen wir aus dem Boccaccio (fol. 90a); die ausschreitende Mantelfigur, die sich öfters wiederholt (z. B. fol. 16b, 38b, 121b) ist mit einer Gestalt, wie dem Waltherus, welcher vor der entwürdigten Griseldis steht, aufs engste verwandt. Die seltsame Stellung, bei der beide Kniee gebogen werden und der Eindruck des sich auf die Kniee Niederlassens erzeugt wird, ist auf dem Carolus-Magnusschnitt des Boccaccio und auf dem Zamorensisschnitt fol. 19b korrespondierend. Die etwas ungeschickte Stellung des mit einem Knie sich dem Boden nähernden Mannes auf fol. 21a ist im Boccaccio auf dem Tertia-Emiliaschnitt vorgebildet. Die bärtige Gestalt mit dem gegürteten Mantel und dem Ausschreiten nach vorne, wie sie im Zamorensis auf fol. 76a zu sehen ist, kann ihren Ursprung von den Figuren wie dem Anthoninus (Boccaccio fol. 129a) nicht verleugnen. Das laublose Bäumchen (fol. 21a) kennen wir aus dem Olympiaschnitt des Boccaccio (fol. 86a).

Freilich ist im Zamorensis eine ganz andere Persönlichkeit tätig wie im Boccaccio. Hier hatte die Silhouette die starke Selbständigkeit. Die Figuren waren auf typische Stellungen berechnet und rhythmisch ponderiert. Im Zamorensis hat die Silhouette nicht mehr Selbstzweck. Hier ist sie zu-

fälliger, geht in den guten Schnitten der Form nach, während sie freilich in minder glücklichen starr bleibt. Alles ist variationsfähiger, loser, beweglicher geworden. Daraufhin sehe man etwa die Haare an. Sie sind auffallend „stofflich". Dicht liegen sie wie eine Kappe um den Kopf. Mit kleinen, wenigen Strichen sind sie als gelockt oder glatt gekämmt charakterisiert. Ebenso sind die Gesichter mit ein paar sehr ausdrucksfähigen Strichen viel sprechender als im Boccaccio gegeben. Das Gewand ist stofflicher, weniger schwerfällig und mit lebhaften, ganz ungleichmässigen Strichen knittrig gemacht. Man könnte sagen, dass alles nicht mehr so an der Norm haftet und sich nach einer natürlichen Freiheit hin entwickelt.

So ist es nun mit dem wichtigsten Punkt des Vergleiches, mit der figürlichen Bewegung. Die Gelöstheit, wie sie jetzt Platz greift, hat nichts mehr mit Gestalten, wie dem Orest des Boccaccio zu schaffen. Ich glaube, das im einzelnen nicht weiter ausführen zu müssen. Die Bewegungen sind aus dem Stilisierten heraus in eine natürliche Art des sich Gebens getreten. Dieses veränderte Naturgefühl lag in der Zeit begründet. Der Stil des Boccaccio konnte keine Fortsetzung finden in einer Zeit, wo an allen Orten naturalistische Lösungen versucht wurden. Dazu kam offenbar eine weitere Triebkraft von außen, eine Erscheinung, die uns ja für die Ulmer Malerei ebenfalls bekannt ist. In unserem Falle haben wir im A-Meister eine greifbare Persönlickeit. Die Kunst dieses Zeichners

wirkte auf den schwäbischen Zamorensis-Künstler ein. Sicher hängt es damit zusammen, daß auch er in den Körpern, vor allem den Beinen, oft auffallend schlank wird, daß wir auch bei ihm etwa jenes Sitzmotiv mit den übereinandergeschlagenen Beinen finden, das uns vom A-Meister her bekannt ist und daß die Glieder so stark bewegt werden. Interessanterweise erstreckt sich der Einfluß sogar zum Teil auf die Technik. Besonders fallen die übernommenen senkrechten Parallelschraffen auf; ihre Abstammung vom A-Meister ist unverkennbar.

Wollen wir nun aus den angestellten Untersuchungen die Konsequenz ziehen und uns eine lebhafte Vorstellung machen von der Stellung des Zamorensis in seiner Zeit, so werden wir etwa folgende Formulierung treffen: In der Nähe des Boccaccio-Meisters findet sich ein Illustrationsstil, der alles, was im Boccaccio altertümlich und wenig lebenskräftig war, zurückläßt und ein gesteigertes Gefühl für Vitalität der Form mit sich bringt. Zu diesem zweifellos in der Zeit keimenden, veränderten Formwillen kommt ein spezieller Einfluß von außen, der dem Streben nach ausdrucksvoller Bewegung nachdrücklich Vorschub leistet. Einen Vertreter dieses Einflusses haben wir im A-Meister des Zamorensis zu erblicken. Aus diesen drei Momenten der lokalen Tradition, der inneren Fortentwicklung und eines fremden — vielleicht mittelrheinischen — Einflusses setzt sich der Charakter der Zamorensisschnitte zusammen.

Schließlich sei noch ein Wort zum eventuellen

Entstehungsort der Zamorensisschnitte gesagt. Das Buch erschien in Augsburg. Die Schnitte aber weisen nicht dorthin, sondern stehen denen des Ulmer Boccaccio nicht allzu ferne und finden, wie im folgenden noch näher auszuführen sein wird, ihre Weiterentwicklung im Ulmer Aesop. Können die Schnitte nicht in Ulm entstanden sein? Die Möglichkeit dafür ist groß[1]). Steinhôwel, der Herausgeber des Buches, der ohne Zweifel die Illustrierung beaufsichtigte oder doch sicher verfolgte, war in Ulm. Und dann sind in diesen Jahren die Beziehungen zwischen Johannes Zainer's Presse in Ulm und der Güntherschen in Augsburg lebhafte gewesen. Die Holzstöcke wanderten von Ulm nach Augsburg. (Der gegenteilige Fall dürfte nie stattgefunden haben.) Kurz nach der Ulmer Ausgabe des Aesop kamen bereits die Holzstöcke in einer Ausgabe Günther Zainers in Augsburg heraus. Wir haben also nur Momente, welche die Entstehung der Zamorensisschnitte in Ulm befürworten.

Nach diesem Exkurs über den Zamorensis kehren wir zum Aesop zurück. Wir haben trotz traditionell fortwirkender Motive eine Naturemp-

---

[1]) Kristeller a. a. O. sprach diese Vermutung schon aus. Doch folgerte er auf falscher Basis, indem er die Entstehung der Zamorensisschnitte ins Jahr 1471, also vor den Boccaccio verlegte; es wäre dann dieser vom Zamorensis abhängig. Mit der zweiten, in Ulm erschienenen Ausgabe meint Kristeller jedenfalls die in Augsburg erschienene erste illustrierte und oben erörterte Ausgabe.

findung in ihm gefunden, die einen gewissen Gegensatz zum Boccaccio bedeutete. Im Bestreben, den Abstand zwischen den beiden Stilen zu verringern, suchten wir nach einem Zwischenglied. Es kann jetzt ausgesprochen werden, daß der Zamorensis solch ein Vorläufer des Aesop ist, in dem die neue Naturauffassung und Bewegungsfähigkeit bereits zum Ausdruck kommt, wo aber alles noch in einem Bann vor allem technischer Unvollkommenheit stecken bleibt. Was der Zamorensis verspricht, hält der Aesop. Den in jenem aufgekeimten Elementen gibt dieser Steigerung, Kritik, Freiheit technischer Souveränität. Mag es manchmal, gerade bei den weniger gelungenen Aesopschnitten scheinen, als habe sie der Zamorensis-Zeichner gefertigt, so lassen die reifen Stücke einen solchen Schluß nicht zu. Allein die außerordentliche Kraft der landschaftlichen Darstellung widerspricht einer solchen Annahme. Und überhaupt steht die formale und technische Reife noch ein gut Stück über den besten Zamorensisschnitten. Wir haben den Weg gefunden, auf dem die Entwicklung schritt; der Aesop steht als das reifste Werk da, welches von einer bis dahin nicht erreichten Ausdrucksfähigkeit erfüllt ist.

Der Zusammenhang zwischen Zamorensis und Aesop ist unverkennbar. Man stelle dem Schnitt mit der Buchübergabe (Aesop fol. 61 a) etwa die Zamorensisschnitte fol. 46 a und fol. 46 b gegenüber. Die Figuren der Schreiber an ihrem Pult haben wohl eine mehr als äußerliche Übereinstimmung. Es

ist durchaus das gleiche Gefühl in der lässigen Haltung, im absichtslosen Fall des Gewandstoffes, aber auch in der Zeichnung des Gesichtes und der Hände. Das Motiv des an die Mütze greifenden Mannes vergleiche man mit dem gleichen im Zamorensis fol. 41 a — im Boccaccio war ein ganz verwandtes — und die Figur des Empfängers ist vollends dem Zamorensis nahestehend. Und zwar erinnert sie an den A-Meister; was ein Vergleich mit dem zur Linken stehenden Mann im Zamorensis fol. 8 a sofort bestätigt. Dieser Schnitt im Aesop gehört zu den technisch wenigst gelungenen. Dadurch ist die Erinnerung an den älteren Zamorensis so stark. Eine Mantelfigur, wie die des Königs im Aesop fol. 54 a und die auf fol. 41 a des Zamorensis zeigen die auffallendste Übereinstimmung. Wenn wir im Aesop u. a. den Pilgrim auf fol. 221 b als ein Beispiel für die absolute Gelöstheit und Natürlichkeit der Stellung angeführt haben, so verweise ich auf den Mann mit dem Hut in der Hand auf fol. 38 b des Zamorensis, wo alle Anzeichen und Möglichkeiten für diese Ausdrucksweise ruhen. — Eine andere Nebeneinandersetzung zeigt, wie eine ganz ähnliche Szene der A-Meister des Zamorensis und der Aesop-Zeichner darstellten: die Jagdstücke (A 92 a und Z 63 b) weisen zunächst ziemliche Unterschiede auf. Aber doch — die Lebendigkeit der Schreitstellung des Jägers, seine Einbeziehung in die Landschaft, diese selbst als ein Stück Natur gesehen, darin die gut beobachteten Stellungen der Hunde,

erweisen die innere Verwandtschaft. Durchaus überzeugen muß eine Übereinstimmung wie die des Simon Magus im Zamorensis fol. 121b und des Tancred (Sigismonda fol. 5a) — ich antizipiere hier die gleiche Autorschaft der Aesop- und der Sigismonda-Zeichnungen —; die Stellung und die Bewegung, das Gefühl für den Körper gehen absolut zusammen. Oder man nehme ein Beispiel starker Auseinanderziehung der einzelnen Körperteile; der Vogler im Aesop fol. 196a fällt durch seine Art des Knieens mit dem weitabgestreckten Unterschenkel auf. Der Zamorensis (fol. 21a) zeigt ganz Entsprechendes. Den Mann mit den Händen in den Ärmeln (Sigismonda fol. 2a) kennen wir auch aus dem Zamorensis (fol. 13b). Mag es damit genug sein, die Tatsache gesichert zu haben, daß wir im Zamorensis vieles finden, was der Aesop weiterbildet. Erinnern wir uns nun der früheren Feststellung vom Fortleben gewisser Elemente aus dem Boccaccio im Zamorensis, so können wir jetzt die Linie Boccaccio-Zamorensis-Aesop als herausgearbeitet betrachten.

Es fragt sich noch, wie es mit der Persönlichkeit des Aesop-Meisters bestellt war. Sicher ist, daß er eine in künstlerischer und technischer Hinsicht den Zamorensis-Zeichner überragende Persönlichkeit war und nicht als dessen bloßer Nachfolger angesehen werden darf. Seine glänzenden Eigenschaften haben ihm denn auch jüngst einen Namen eingetragen, den des Hausbuchmeisters[1]). Diese

[1]) Flechsig a. a. O.

Namengebung glaube ich mit Hilfe des entwickelten Materials widerlegen zu können. Zunächst erledigt sich für die Autorschaft des Boccaccio der gleiche Name — denn auch für ihn wurde er genannt — wohl ohne weiteres. Wir haben an diesem Werke wohl einen vorzüglichen Zeichner arbeiten gesehen, aber einen Mann, der die schöne Silhouette sucht, und dabei ornamental wirken kann, der stilisiert, typisiert und in seiner Ausdrucksgestaltung Leidenschaft und Bewegtheit vermissen läßt. Damit dürfte das Temperament des Hausbuchmeisters wenig zu tun haben. Mit dem Zamorensis aber wechselt das Bild. Die Lösung im Sinne von körperlicher Natürlichkeit und freier Beweglichkeit setzt ein. Mit am Werke fanden wir hauptsächlich einen Mann, der vom Mittelrhein stammen könnte[1]). Wir haben dann die Verbreitung jener Elemente im Aesop festgestellt und können außerdem noch — wovon gleich die Rede sein wird — auf Anklänge an den Hausbuchmeister im Aesop hinweisen, die uns beim A-Meister oder im übrigen Zamorensis-Werk unbekannt geblieben sind. Aber aus alledem ergibt sich für uns zunächst nichts anderes als die Tatsache einer lebendigen Berührung zweier Kunstzentren. Diese Berührung wird sich nicht allein in unseren Schnitten erschöpft haben. Sie sind nur erhaltene Beispiele für das Zusammenklingen von zwei Stilgattungen. Wie man sich die Berührung tat-

[1]) Die Frage, ob der Hausbuchmeister vom Mittelrhein sein oder nicht sein kann, muß hier natürlich unerörtert bleiben.

sächlich vorzustellen hat, kann nicht einmal vermutungsweise ausgesprochen werden.

Einige Beispiele, welche bei flüchtiger Prüfung die Urheberschaft des Hausbuchmeisters glaubhaft erscheinen lassen können, seien zusammengestellt: Das Liebespaar Aesop (fol. 118 b) und ein solches des Hausbuchmeisters, Lipp III 51[1]): der alte Ehemann, dem die junge Frau die weißen Haare auszieht Aesop fol. 200 b und den Stich von Simson, dem Dalila die Haare abschneidet, L 6[2]), die grabenden Weinbergbauern Aesop fol. 201 b und den schaufelnden Mann auf dem Saturnus-Planetenblatt des Hausbuchs (Lippmann Ch. Ges.[3]); den armen Mann Aesop fol. 239 a und den Bettler vom Stich des hl. Martin (L 38). Man wird nicht leugnen können, daß hier die Ähnlichkeiten groß sind. Aber man wird schon von vornherein nicht vergessen dürfen, daß gewisse Stileigentümlichkeiten in gewissen Zeiten einem allgemeinen Formwillen entsprechen und gleichzeitig an verschiedenen Orten sich äußern. Wir können also auch auf Grund solcher Übereinstimmungen nur von einer durch offenbar stattgehabte Beziehungen gesteigerten Stilverwandtschaft sprechen. Eine gleiche Autorschaft verlangte, daß sich im Aesop durchweg diese Eigenschaften vorfänden. Da sehen

---

[1]) Lippmann: Zeichnungen alter Meister im Kupferst.-Kabinett der Königl. Museen zu Berlin.

[2]) Lehrs: Der Meister des Amsterdamer Kabinetts. (Internationale Chalkographische Gesellschaft 1893 u. 1894.)

[3]) Lippmann: Internationale Chalkogr. Gesellschaft 1895.

wir aber jetzt, daß dieselben ganz in den Hintergrund treten, wenn man von den sorgfältig zusammengesuchten Beispielen absieht. Um gleich noch beim letzterwähnten Schnitt zu bleiben: Wenn der arme Mann auf dem Bilde fol. 239a für die Urheberschaft des Hausbuchmeisters möglich erscheinen könnte, so sehen wir die breiten Männerfiguren mit den langen Mänteln daneben stehen, wie sie ganz aus der Ulmischen Tradition herauswuchsen und wie sie in ihrer — bei aller Lebendigkeit des Strichs — schweren Massivität nichts vom Geiste des Hausbuchmeisters an sich haben. Und so geht es bei allen Beispielen. Wo eine Einzelheit an den Hausbuchmeister erinnert, sprechen sofort so und so viele dagegen, sodaß es sich im Aesop neben Verwandtschaften, die in der Zeit liegen, um mehr oder weniger getreue Anklänge im einzelnen handelt; daß jedoch das Gesamtbild mit dem Hausbuchmeister unvereinbar ist. Man sehe, ob die sitzende Sigismonda-Figur (Sigismonda fol. 5a), die zu den ausgesprochensten und reifsten Frauenfiguren des Aesopzeichners gehört, mit einer typischen Gestalt verwandter Art im Werke des Hausbuchmeisters, z. B. auf dem Stiche L 73 oder 54 zusammenzubringen ist. Oder man mache eine eingehende Prüfung zweier gegenständlich durchaus verwandter Szenen, der Jagdszene fol. 92a und des Stiches L 67. Dann denke man an die Landschaft, die dem Aesop eine einzigartige Signatur aufdrückt. Wie könnte sich die durch den Hausbuchmeister erklären lassen oder wie könnte

man sie mit den Landschaften seiner Blätter in irgend eine Beziehung bringen?

Endlich aber muß noch eines Buches gedacht werden, dessen Holzschnitte jetzt vielfach — ich weiß nicht, ob die Zustimmung allgemein ist — dem Hausbuchmeister zuerkannt werden und unter dessen Namen publiziert sind[1]). „Der Spiegel menschlicher Behaltnis", bei Drach in Speier erschienen, wäre also als Vergleichsobjekt durch die technische Gleichheit der Bilder besonders wertvoll. Ich sehe hier vollkommen von der Frage ab, ob es mit der Autor-Hypothese der Schnitte im Speierer „Spiegel der Behaltnis" seine Richtigkeit hat und frage nur: stimmt denn überhaupt der Aesop mit diesem Werke so überein, daß man ihn für das frühere, das Speierer Buch für das spätere Werk ein und desselben Meisters halten kann?[2]) Diese Frage muß entschieden verneint werden. Es kann hier nicht der Ort sein, eine eingehende Stilcharakteristik des Speierer Buches zu geben. Eine solche würde allein völlig überzeugen können. Versucht man in wenigen Worten dessen sehr ausgeprägte Typik anzudeuten, so ist zweierlei besonders hervorzuheben. Die Schnitte sind zum Teil noch viel quellender, rundlich-bewegter, stofflich-weicher und knittriger, in den Körpern wie gedrechselt, im Gesamteindruck unstet. Daneben haben wir eine dem Boccaccio nicht unverwandte Erscheinung: Figuren sind auf eine

---

1) H. Naumann: op cit.

2) s. Flechsig a. a. O.

*

reich-belebte Silhouette hin gesehen und wirken ornamental. Diese letzteren sind uns im Aesop fremd. Wenn in ihm eine ähnliche Erscheinung auftritt, so beruht sie auf technischer Minderheit und ist nie auf jene prächtige Silhouettenwirkung berechnet. Die erstere Art aber hat ebenfalls nichts mit den lebendigen Gruppen des Aesop zu tun. Der Aesop-Zeichner ist von naturalistischer Formenfrische. Er findet einen Ausgleich zwischen der Technik des Schnittes und der lebendigen Erscheinung. Seine Figuren haben eine körperhafte Fülle. Der Zeichner des „Spiegels“ aber ist bei aller Lebendigkeit unnaturalistisch. Er ist der abstrakte Gotiker, der nicht den Körper, sondern die Körperbewegung, der nicht das Bein, sondern die Funktion des Beines gibt. Seine große Kunst ist abstraktes Kräftespiel. Aus diesem Gefühl heraus entsteht der quellende Kontur wie etwa auch jene berühmte knollige Zeichnung der Füße, in denen man ein unverkennbares Kriterium des Hausbuchmeisters zu sehen glaubt [1]. Man wird sie zunächst einmal als Ergebnis eben jenes spätgotischen Gefühls anzusehen haben. Doch angenommen, sie wäre für den Hausbuchmeister allein charakteristisch, so sehe man im Aesop nach, wo man solche Form findet! Mir ist sie nirgends begegnet. Der Vergleich könnte natürlich in allen Einzelheiten ausgeführt werden; ich verweise kurz auf die absolut verschiedenen Körperproportionen;

[1] Vgl. die Antworten auf die Ex ungue Leonem-Frage im Cicerone 1910 S. 193 ff.

auf die gänzlich anderen Gesichtstypen; auf die Gewandbehandlung, die zu gar keinem Vergleich herausfordern kann. Und dann vergegenwärtige man sich noch einmal unser festgestelltes Raumschema und die köstliche Landschaftswiedergabe. Mag man noch so viel Jahre zwischen Aesop und Heilsspiegel Zwischenzeit lassen und noch so fest an die Entwicklung eines Künstlers glauben — in diesen zwei Punkten bestehen Unterschiede, welche die gleiche Urheberschaft vollkommen aus der Debatte ausscheiden läßt. Einzelne Landschaftsteile sind vielleicht durch Benutzung des einen oder anderen Vorbildes aus dem Aesop entstanden. Weit mehr aber geht auf ganz andere Vorbilder zurück. Hier mag nur nebenbei gesagt sein, daß in der Bildgestaltung des Heilsspiegels die Anlehnung an frühere Schemata fast wörtlich stattfindet.

Ich muß mich begnügen mit diesen wenigen Worten die Unmöglichkeit eines inneren Zusammenhanges beider Bücher dargetan zu haben; also auch von dieser Seite her fällt die Hausbuchmeister-Hypothese für den Ulmer Aesop in sich zusammen.

Wir sind am Ende der Untersuchung über die Aesop-Schnitte angelangt. Sie stellen das letzte und reifste Werk dar, welches die Ulmer Illustration der siebziger Jahre hervorbrachte. Sie sind vollauf verständlich aus der Tradition des Boccaccio und Zamorensis. Die Berührung Ulmer Illustration mit fremder (mittelrheinischer?) Art findet um 1475 statt. Der Aesop-Meister verarbeitet die im Zamorensis erstmalig erscheinenden

Elemente auf seine Weise und bringt den heimischen Stil zur höchsten Entfaltung. Was immer die berühmten Terenz-Schnitte der 80er Jahre auszeichnen mag, die Kraft des Naturgefühls, wie sie sich im Aesop vollendet, kehrt weder in ihnen noch sonst in Ulmer Schnitten wieder.

Historia Sigismondae.

Dem Boccaccio war als Anhang die Griseldis-Novelle angefügt. Ganz entsprechend folgt dem Aesop die Verdeutschung von Aretinos Liebesgeschichte der Sigismonda und des Guiscard (Schr. 4487). Sie weicht in Format und Type nicht vom Aesop ab und erschien wohl meist mit diesem zusammengebunden. Ebenso verhält es sich mit den 12 Textbildern, die auf den 10 Folien des Buches verteilt sind. Und wiederum entsprechend dem Verhältnis der Griseldis zum Boccaccio-Frauenbuch können wir von dem der Sigismonda-Novelle zum Aesop sagen: Die Schnitte des kleinen Buches werden nach denen des Hauptbuches entstanden sein. In ihnen ist kein Tasten mehr. Sie stehen alle auf der vollen künstlerischen wie technischen Höhe der reifen Aesop-Schnitte.

Der erste Holzschnitt zeigt die zurückgekehrte Sigismonda ihrem Vater die Hand reichend. Hinter diesem steht Guiscard: hinter Sigismonda eine Frau. Die Szene hält sich nicht an eine Textstelle. Erst wird die Heimkehr der jungen Witwe ins Vaterhaus erzählt. Dann ihr allmähliches Verlangen nach Guiscard. Der Zeichner läßt diesen schon bei der Begrüßung neben dem Vater auf-

treten. Der Jüngling soll die Frau gleich im ersten Augenblick der Einkehr ins Haus sehen. — Der zweite Schnitt zeigt den demütig vor Sigismonda knieenden Jüngling, wie er das empfangene Rohr — das ihren Brief enthält — in der Hand hält. Der Zeichner füllt die Szene mit Begleitern und Begleiterinnen. — Das dritte Bild bringt eine der köstlichen Landschaften, die uns aus dem Aesop bekannt sind. Im Vordergrund ist eben Guiscard in die Höhle gestiegen, die in dem Gang zu Sigismondas Gemach endet. — Sigismonda und Guiscard liegen im Bett. Hinter dem Vorhang sitzt der den Kopf in die Hand stützende, schlafende Vater. Vorn sieht man am Boden das Loch, dem der Jüngling entstieg. Der Raum ist nach dem bewährten Muster gebildet. Die Schrägstellung des Bettes mit den konvergierenden Linien des Bettes und des Betthimmels leitet stark in die Tiefe. — In der Landschaft des vorletzten Bildes entsteigt Guiscard der Höhle und wird von Tancreds beiden Dienern bei den Armen gepackt. In der Landschaft gibt es keine Blattbäume mehr; nur gestrichelte Laubbäume. — Die Diener stehen mit dem gefangenen Jüngling vor Tancred. — Die beiden drängen Guiscard in die Gefängnistür. — Tancred redet zu seiner Tochter. Das Gemach ist von bekannter Bildung. — Guiscard liegt am Boden. Einer der Diener kniet neben seinem Kopf und zieht den um seinen Hals gewundenen Strick fest an. Der andere kniet auf dem Toten und hält in der Rechten das Messer, in der Linken

das Herz Guiscards. — Sigismonda empfängt aus der Hand des Dieners den Becher mit dem Herzen Guiscards. — Sigismonda trinkt den Giftbecher aus. Eine Dienerin stützt sie von rückwärts. Auf dem Tische steht der Becher mit dem Herzen Guiscards. — Das Liebespaar wird in ein gemeinsames Grab gelegt. Männer und Frauen schauen zu.

Auf die künstlerische Bedeutung braucht nach dem Obengesagten nicht weiter eingegangen zu werden. Denken wir bei diesem reifen Werke noch einmal an die Griseldis-Bilder, so werden wir erkennen, daß die Entwicklung in Form und Ausdruck eine bewußt nach einem Ziele strebende war: nach dem der Verlebendigung und Vernatürlichung der Form und nach Verinnerlichung des Ausdrucks. Die Ulmer Illustration ist in diesem Sinne auf ihrer Höhe angelangt. In gleicher Richtung gibt es keine Steigerung mehr. Mit dem Aesop und der Sigismonda-Novelle schließt das erste Kapitel der Holzschnitt-Illustration in Ulm.

Donat.

Dem Aesopzeichner darf noch ein kleiner, wenig beachteter Schnitt gegeben werden. Es ist der kleine Accipies-Holzschnitt in dem xylographischen Dinckmut-Donat[1]). Das Bildchen sitzt in einer

[1]) Beschrieben und reproduziert nach dem Exemplar in Leipzig bei „Weigel u. Zestermann: Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1860."

Initiale, deren Schaft ein Rankenmuster ziert. Diese Art des Initialzierrats ist vorher in Ulm nicht üblich. Sie ist in der Augsburger Bibel — der fünften deutschen — von Günther Zainer angewendet und in der Friesener-Sensenschmidt-Bibel (Nürnberg ca. 1476) durchweg im Gebrauch. An diese unulmische Initiale schließt sich nach zwei Seiten eine Rankenleiste mit Blüten, die wir aus den Druckwerken der Johann Zainerschen Offizin kennen. Diese Zusammenstellung hat etwas Gewaltsames. Die erhaltene Nachschrift des nur im Fragment erhaltenen Werkes nennt als Drucker Conrad Dinckmut, Bürger von Ulm. Offenbar haben wir einen Anfangsversuch des in den achtziger Jahren so berühmt gewordenen Druckers vor uns. Es ist ein interessantes Spiel, daß er in seinem Frühwerk eine Probe des auf seiner Höhe angelangten Aesopstiles verwendet, während seine berühmten Editionen gar nicht mehr mit diesem Stile zusammenhängen. Davon soll noch mit einigen Worten gehandelt werden.

Schluß.

Wirft man kurz die Frage auf, in welchem Verhältnis die Ulmer Illustration der siebziger Jahre zu der in den achtziger Jahren steht, so ergibt sich die ganz positive Antwort, daß eine direkte Beziehung zwischen beiden ganz und gar nicht besteht. Alles wird von Grund aus anders: Die Erzählungsart, die Auffassung des Holzschnittes als Illustration und der eigentliche Stilcharakter. 1483 ist das erste bedeutungsvolle Jahr für die neue Illustration. Bei Conrad Dinckmut erscheint der „Seelenwurzgarten“, bei Elias Holl das „Buch der Weisheit“; beide reichillustrierten Werke tragen sehr verwandten Charakter. Derselbe ist in seiner äußerst pointierten Ausdruckskraft großer Linien und Flächen besonders selbstherrlich in dem Buche Holls. Von der Naturauffassung, die wir im Aesop festlegten, ist in diesen Werken nichts vorhanden. Hatten wir es dort mit einer erstaunlichen Unmittelbarkeit der Naturanschauung zu tun, so zeigen die neuen Illustrationen eine eigenartige, in Deutschland vereinzelt dastehende Stilisierung.

Ganz anderen Stil sehen wir in den klassisch gewordenen Dinckmutdrucken, der Lirarschen Chronik und dem Eunuchus des Terenz. Selbst wenn wir nicht die Handschrift der Chronik besäßen, welche uns die geschnittenen Bilder in feingezeichneter und aquarellierter Illumination zeigt[1]),

[1]) Baer op. cit. S. 143 ff.

fiele uns sofort die Feingliedrigkeit dieser Figuren und die zarte Feinheit der landschaftlichen Bildung auf. Gerade diese weist am ehesten Erinnerungen an den Aesop auf. Aber an die Stelle jener besprochenen apodiktischen Bewußtheit, welche Felskulissen und Bäume als raumbildende Elemente aufpflanzte, tritt jetzt eine malerische Willkür, der es mehr auf eine angenehme Flächenwirkung ankommt. Vergleicht man die Figuren mit den Aesopischen Menschen, so scheinen sie ungemein dünn, fast körperlos, mit überschlanken Beinen und ohne organisches Gerüste. Diese Verfeinerung und Entkörperlichung findet auch in der geschmeidigen Technik ihren Ausdruck. Im Terenz ist jede Erinnerung an die 10 Jahre früher entstandenen Schnitte aufgehoben. Während für die berühmten architektonischen Veduten überhaupt schwer eine Parallele zu nennen ist, so fehlt für das Grazile, spätgotisch-Tänzelnde der Figürchen jeder Zusammenhang mit dem naturwahr und kräftig gebildeten Menschenschlag der besten Aesopbilder.

Es liegt nicht mehr im Rahmen der Dissertation, den Stil der genannten Werke und noch anderer aus den achtziger Jahren zu analysieren. Der Hinweis darauf, daß dieser Stil keineswegs eine logische Fortentwicklung der in den siebziger Jahren blühenden Illustration bedeutet, mag genügen. Damit fügt sich uns die Ulmer Illustration zwischen 1470 und 1480 zu einem in sich geschlossenen Kapitel einer Entwicklung zusammen.

DATE DUE			



